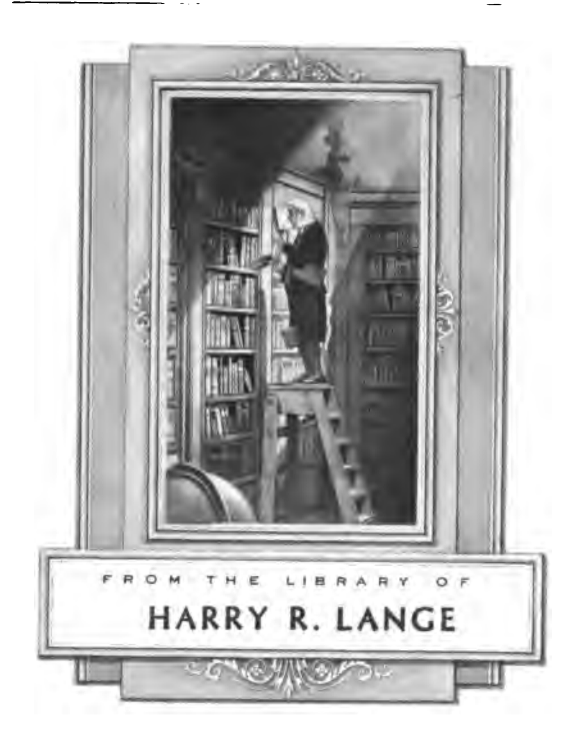
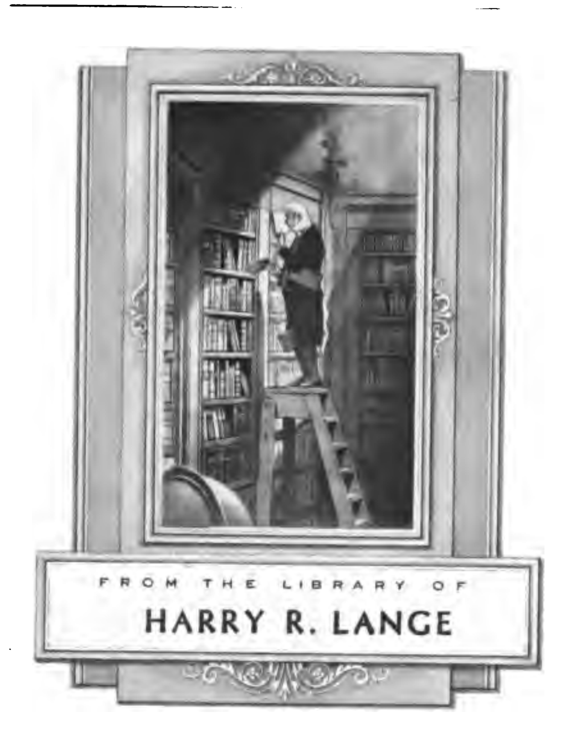

FROM THE LIBRARY OF
HARRY R. LANGE

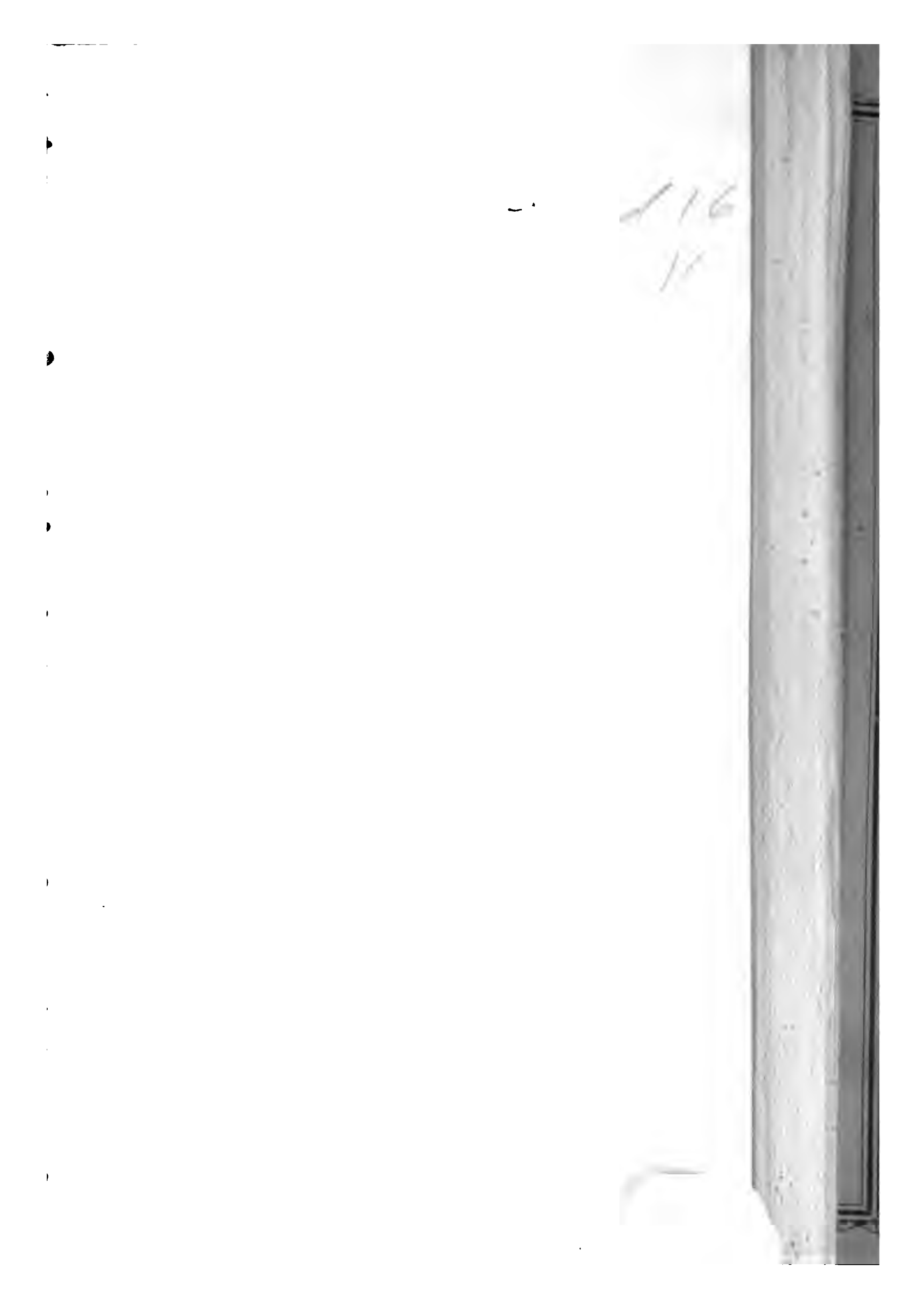
АВНВ




FROM THE LIBRARY OF
HARRY R. LANGE


ABHB





LES INSTRUMENTS

DES

ÉCOLES ITALIENNES

CATALOGUE

PRÉCÉDÉ D'UNE INTRODUCTION ET SUIVI DE NOTES
SUR LES PRINCIPAUX MAITRES

PAR

JULES GALLAY



PARIS

CHEZ MM. GAND ET BERNARDEL FRÈRES

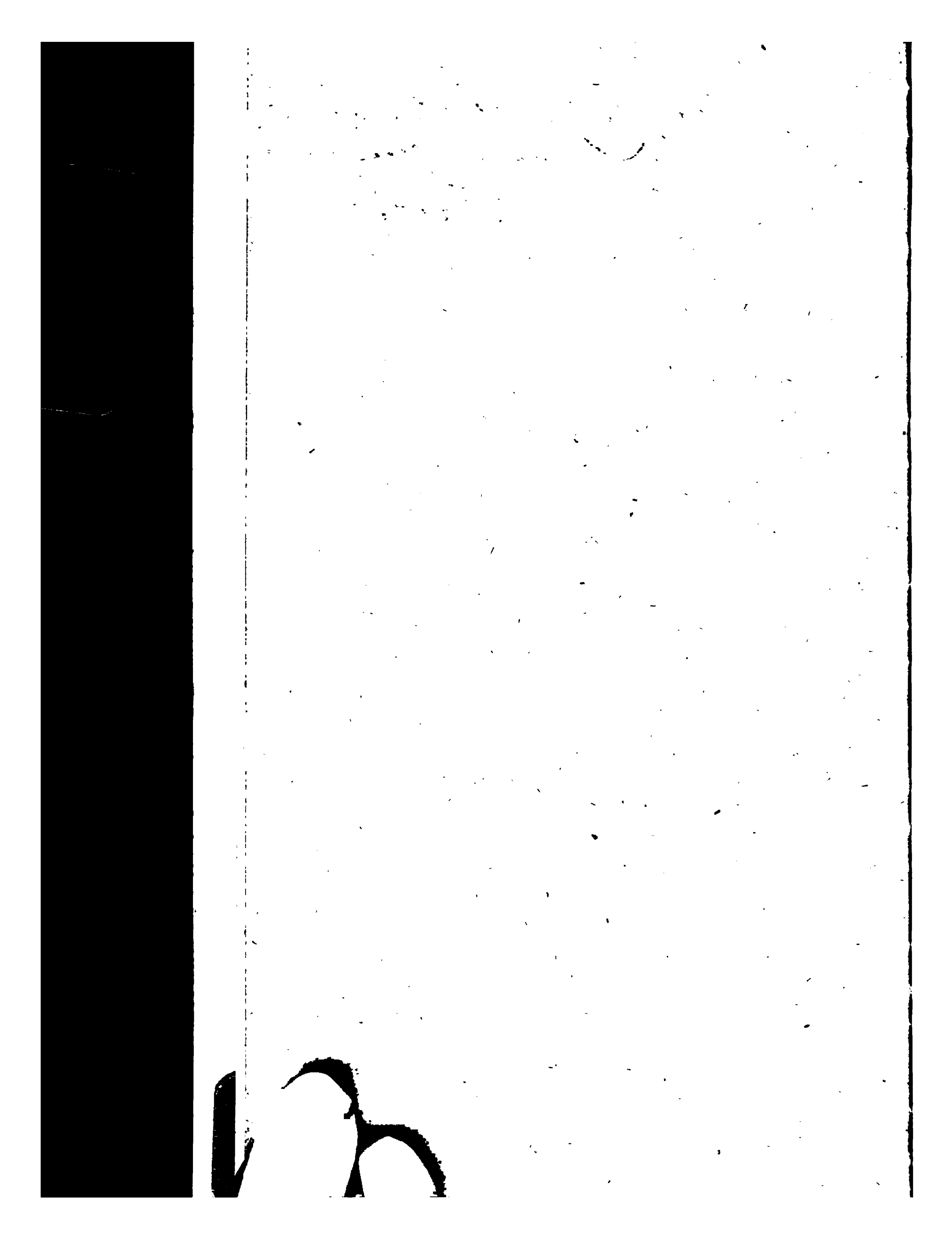
LUTHIERS DU CONSERVATOIRE DE MUSIQUE

M DCCC LXXII



à mon ami Ph. Lemaire
Souvenir affectueux
F. Pallas

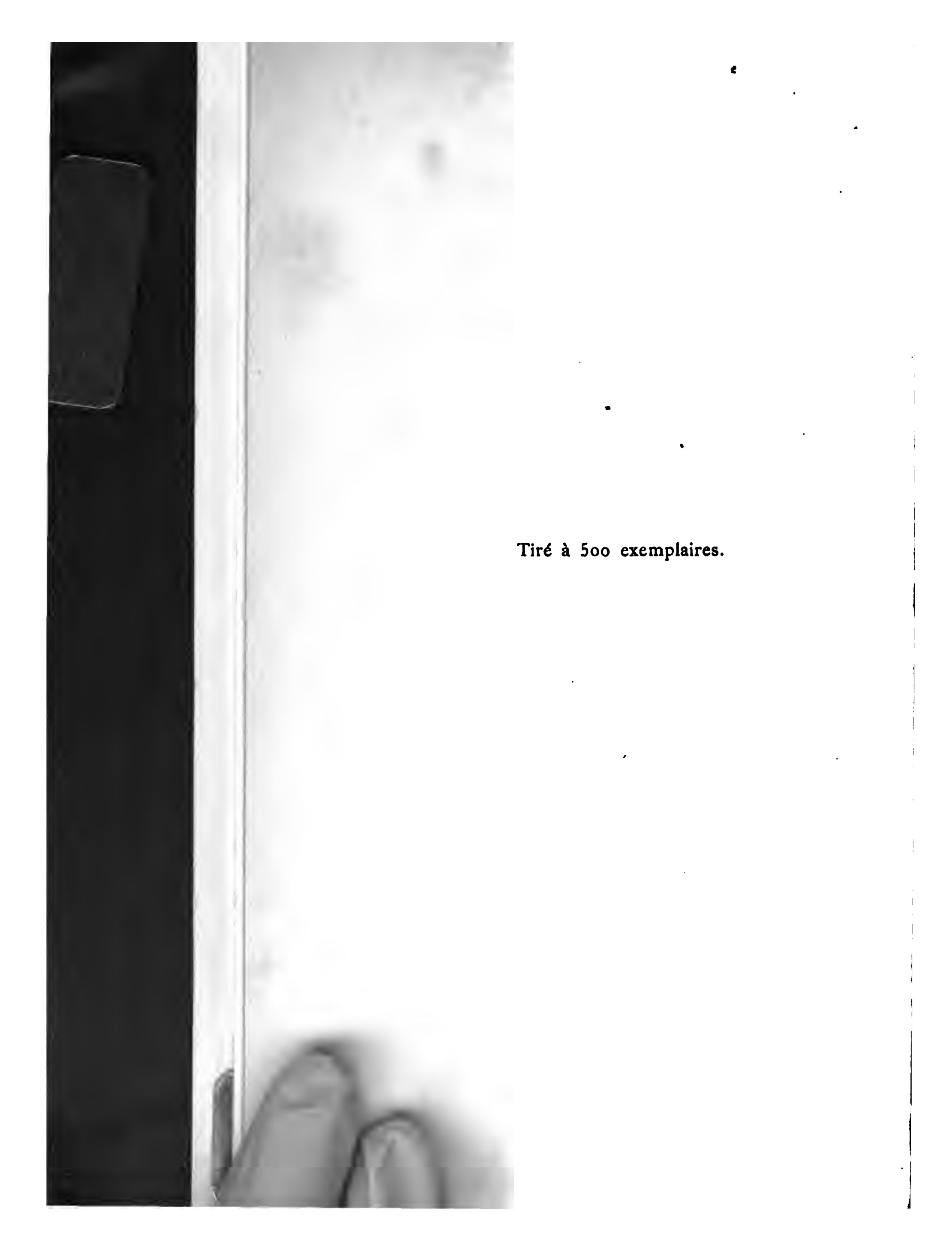
1884



LES INSTRUMENTS

DES

ÉCOLES ITALIENNES



Tiré à 500 exemplaires.

LES INSTRUMENTS

DES

ÉCOLES ITALIENNES

CATALOGUE

PRÉCÉDÉ D'UNE INTRODUCTION ET SUIVI DE NOTES
SUR LES PRINCIPAUX MAITRES

PAR

JULES GALLAY

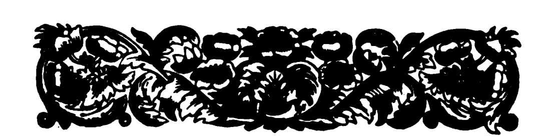


PARIS

CHEZ MM. GAND ET BERNARDEL FRÈRES

LUTHIERS DU CONSERVATOIRE DE MUSIQUE

M DCCC LXXII



AVANT-PROPOS

« Les collectionneurs s'en vont! » — nous disait un jour avec tristesse un des amateurs les plus fervents de Paris, un de ces rares curieux, bienfaiteurs des musées, et dont la race tend tous les jours à disparaître.

Dans ces temps peu propices aux loisirs tranquilles, la réflexion de notre ami nous est plus d'une fois revenue à la mémoire. Elle accusait, sous une forme légèrement mélancolique, ce désintéressement de toutes choses qui caractérise notre époque sceptique et blasée.



S'il est vrai que nos pères se sont parfois passionnés pour maints objets d'une valeur artistique contestable, il faut cependant reconnaître que leur goût ne s'est pas toujours égaré. Pour nous, ne fût-ce que par l'évidence du contraste, nous nous sentons de l'indulgence pour ces collections qui, si elles touchaient par certains côtés à la manie, consacraient du moins la religion des souvenirs.

La curiosité instrumentale n'a pas joué un grand rôle dans les cabinets du XVIIe et du XVIIIe siècle. La recherche, à cette époque, portait principalement sur l'excentricité des formes; les conditions techniques de facture, la sonorité, le vernis, tout ce qui nous touche et nous attire aujourd'hui, n'était pas ce qui intéressait nos pères. Cependant, plusieurs collections — celles des Sermentôt et des Noailles — témoignaient d'un goût éclairé pour les instruments de Crémone et de Brescia. Les premiers violons de Nicolas Amati et de Stainer commençaient à être recherchés, et la supériorité de ces maîtres s'imposait déjà aux virtuoses.

Nous avons eu l'occasion, à propos du livre de l'abbé Sibire, de raconter les premiers suc-

cès et la fortune diverse des instruments italiens lors de leur première apparition en France (1). *Le lecteur pourra, à cet égard, se reporter à notre étude. En attendant, il nous saura gré peut-être de reproduire ici ce que nous disions de la lutherie italienne aux XVIIe et XVIIIe siècles.*

..... La question des origines, disions-nous, a été traitée par notre auteur avec une sorte de candeur qui fera sourire les musiciens-archéologues; mais cette explication naïve des premières tentatives de la lutherie ne nous déplaît pas. Dans un sujet où l'apocryphe s'insinue si facilement et où l'imagination joue souvent un grand rôle, l'auteur a fait preuve de tact en glissant rapidement; sa prétention d'enseignement avait d'ailleurs un autre but.

Avant l'école des Amati, toute induction devient singulièrement hypothétique dans ces recherches rétrospectives, et l'on s'expose à l'erreur en voulant étudier à tout prix des maîtres légendaires, fondateurs d'écoles sans élèves.

(1) *Les Luthiers italiens* aux XVIIe et XVIIIe siècles, nouvelle édition de l'ouvrage de l'abbé Sibire (*La Chélonomie*). Académie des Bibliophiles. — Jouaust, 1869.

Les cinquante années qui précédèrent les Amati n'ont été, à vrai dire, qu'une période d'études et de tâtonnements; avant ces maîtres, la lutherie d'école n'existe pas, et si, comme dit Figaro, « on est toujours le fils de quelqu'un », il ne s'ensuit pas nécessairement qu'une filiation artistique puisse être invariablement établie. Les principes d'école qui rattachent les Kerlino aux Duiffoprucgard, les Gaspard da Salo aux Magini, seront longtemps encore livrés à la discussion.

Seuls, ces deux derniers maîtres pourraient être étudiés et comparés avec intérêt; mais il serait puéril de créer des théories à leur sujet. L'un a été un précurseur, l'autre un admirable artisan; on essayerait en vain d'en faire des chefs d'école.

C'est à dater des Amati que l'école apparaît; il s'y révèle des conditions d'exécution tout à fait nouvelles et une pratique expérimentale incontestable : le choix des bois est meilleur (1), *les formes sont plus pures, l'instrument est soigneusement fileté, les incrustations dénotent la main-d'œuvre la plus délicate. L'art musical s'est en même temps développé.*

(1) V. note B.

Au point de vue de la virtuosité, bien des progrès restent encore à accomplir, mais déjà le maître luthier seconde l'artiste, et, tout en poursuivant la réalisation de types plus recherchés comme forme, il se préoccupe surtout de la sonorité. Le violon et le violoncelle acquièrent des qualités inconnues jusqu'alors; on a enfin obtenu cette voix, cette portée du son, pénétrante et pleine de charme, que révèlent, à la première attaque, certains archets d'élite qui ont la cavata, *suivant l'expression italienne.*

Désormais le luthier est doublé d'un savant, et il a trouvé d'autres guides que son imagination. Du rebec de facture grossière, de la basse de viole aux formes lourdes et sans grâce, du violon de Gaspard da Salo à l'instrument de Nicolas Amati, que de progrès réalisés! Et cependant Stradivarius n'a pas encore paru. Élève obscur de l'atelier d'Amati, le futur maître étudie et cherche sa voie, mais la période d'imitation sera courte et bientôt l'œuvre se dégagera personnelle et magistrale.

A partir de 1700, *en effet, la forme* amatisée *a définitivement disparu; l'évolution est complète.*

Le mérite essentiel de Stradivarius est d'avoir su grouper dans un harmonieux ensemble les éléments si nombreux et si divers qui constituent le mérite de l'école d'Amati ; c'est aussi d'avoir trouvé ces admirables proportions en dehors desquelles toutes les tentatives réalisées après lui n'ont été que des essais avortés. La ligne est devenue d'une correction sans pareille, le vernis a pris plus de transparence et d'éclat, l'instrument enfin, dans les moindres détails, est marqué au coin d'une science plus raffinée et plus sûre (1).

Sans vouloir rabaisser ici dans une mesure quelconque Stradivarius au profit de son illustre maître, faisons justice, à ce propos, de certaines comparaisons peu équitables entre le maître et l'élève, et disons que la facture de Nicolas Amati peut défier toutes les critiques. Si Stradivarius a donné à son œuvre un cachet souverainement original, Amati, comme précurseur et chef d'école, a marqué ses instruments d'un sceau ineffaçable, et sa main-d'œuvre est d'une distinction au moins égale à celle de son élève.

Presque au même moment nous voyons entrer

(1) V. notes D et C.

en lice trois émules du maître, bien différents entre eux, mais que rapproche le lien d'un commun enseignement : nous avons nommé Guarnerius (Joseph), Bergonzi (Carlo) et Montagnana (Dominicus) (1).

*Tardivement introduits en France, les beaux instruments de ces maîtres ont eu à vaincre l'ignorance du public d'abord, puis la timidité de nos luthiers. L'ancienne école de Paris ne les a que peu ou point connus, et l'on se demande avec étonnement comment la curiosité raffinée du XVIII*e *siècle ne les avait ni pressentis ni devinés. Amati, Stainer, Guarnerius (André), tels étaient les seuls noms en faveur à la fin du XVII*e *siècle. Il fallut que Viotti révélât Stradivarius aux dilettanti parisiens de* 1796 *pour que le maître crémonais conquît le haut rang qu'il a toujours conservé. Quarante années plus tard, il était réservé à Bériot de rajeunir la gloire du vieux Magini. Depuis cette époque, on sait comment et à quel prix notre éducation s'est faite. Qui peut dire ce que nous coûtera un jour la recherche des anciens maîtres?*

(1) V. note E.

Un critique éminent a fait justement remarquer que l'art musical avait couvé en Italie pendant un siècle et demi, de Palestrina à Pergolèse, comme jadis la peinture de Giotto à Masaccio, découvrant ses procédés et tâtonnant pour acquérir ses ressources. Puis tout d'un coup, au commencement du XVIIIe siècle, avec Scarlatti, Marcello, Haëndel, il prend son essor. « Ce moment est singulièrement choisi, dit M. Taine. C'est alors que finit la peinture en Italie, et qu'au plus fort de l'inertie politique fleurissent ces formes voluptueuses et molles qui fournissent une assemblée de sigisbés, de lindors, de belles dames amoureuses, aux tendresses sentimentales et aux roulades d'opéra; c'est le règne et l'expression du sentiment qui commencent; la musique devient cosmopolite et universelle aux approches de ce grand ébranlement des âmes qu'on nomme la Révolution française, comme autrefois la peinture sous la secousse de cette grande rénovation des esprits qu'on appelle la Renaissance (1). »

A ce moment aussi l'art du luthier a atteint son apogée, la science des exécutants est mani-

(1) Taine, *Philosophie de l'Art.*

feste; et, liée étroitement aux développements de l'art du chant, elle en partagera désormais toutes les vicissitudes Instrumentistes et chanteurs seront entraînés dans cette rénovation et ce progrès.

« Les grands violonistes, dit Scudo, sont presque tous du même pays qui a produit les grands chanteurs, c'est-à-dire de l'Italie, berceau de la mélodie vocale. C'est à Corelli que commence la chaîne des violonistes célèbres dont Germiani, Locatelli, Vivaldi, Tartini, Nardini, Pugnani et Viotti ont été autant d'anneaux merveilleux. L'histoire de l'art de jouer du violon pourrait se diviser en trois grandes époques, dont chacune est marquée par un artiste célèbre qui en exprime le caractère. La première époque commence à Corelli et se prolonge jusqu'à Tartini, la seconde s'étend depuis Tartini jusqu'à Viotti, et la troisième depuis Viotti jusqu'à Paganini. Corelli, Tartini, Viotti et Paganini, voilà quatre violonistes de premier ordre, dont le style et les compositions résument à peu près toute l'histoire du violon depuis le XVIIe siècle jusqu'à nos jours. Chacune de ces époques de l'art du violon correspond à une évolution de la musique vocale



et du drame lyrique, qui en est la forme la plus compliquée (1). »

Au point de vue de la construction intrinsèque et de la forme, le violon a peu ou point varié depuis Tartini, et les difficultés de la musique de ce maître démontrent que l'instrument était monté, sauf quelques détails de chevalet, comme le sont aujourd'hui les violons les plus soignés.

Il serait intéressant de rechercher ici les vicissitudes de la lutherie italienne lorsque les grands artistes que nous avons cités eurent disparu. Cette étude dépasserait de beaucoup les limites d'une simple introduction. Disons seulement que l'influence des maîtres ne s'est guère étendue au delà d'une vingtaine d'années après la mort de Stradivarius. Dans les mains des successeurs plus copistes que créateurs, l'art s'amoindrit et s'efface; de rares spécimens conservent encore une sorte de tradition, et, à partir de 1780, *les luthiers de Trévise, de Plaisance, de Bologne et de Mantoue ne sont plus artistes que de nom; les marchands sont entrés dans le temple.....*

(1) Scudo, *La Musique ancienne et moderne.* 1854.

Depuis que ces lignes ont été écrites, nous avons été assez heureux, grâce à d'obligeantes communications, pour recueillir de précieuses indications sur l'existence d'instruments célèbres que nous croyions perdus pour l'art, et l'idée nous est venue de compléter les notes trop succinctes que nous avions données à la suite du livre de l'abbé Sibire. Un travail aussi spécial est-il de nature à présenter quelque intérêt aux amateurs et aux artistes? Nous l'avons pensé. Il nous paraît difficile d'admettre que le sort de l'instrument d'un grand virtuose, — le violon de Kreutzer *ou de* Viotti, *le violoncelle de* Romberg *ou de* Servais, *ces créations à la fois si fragiles et si impérissables, — puisse laisser indifférents les musiciens-archéologues ou même les simples amateurs.*

Rechercher l'origine de ces trésors, dont la valeur ne fait que s'accroître avec les années; suivre la filiation de ces raretés artistiques dont l'aspect parle si puissamment à l'âme; découvrir la retraite hospitalière où elles reposent après de si nombreuses et si périlleuses migrations; enfin écrire l'histoire de ces instruments enchanteurs qui ont vibré sous un archet magistral et qui peuvent encore nous faire en-

tendre d'adorables accents, rétablir en quelque sorte l'état civil de tant de chefs-d'œuvre ignorés ou méconnus, voilà, nous l'avouons, une tâche qui nous a souvent tenté. Aujourd'hui, nous avons seulement essayé de réunir les documents d'un livre qui reste à faire.

Nous nous estimerons heureux si cet Essai peut encourager des travaux du même genre, et si, dans la mesure du cadre que nous nous sommes tracé, nous avons réussi à établir en quelque sorte les premières pages du registre paroissial de l'Art instrumental.

J. GALLAY.

INSTRUMENTS

DES ÉCOLES ITALIENNES

CRÉMONE ET BRESCIA





ÉCOLE DE BRESCIA

MAGINI.

VIOLONS.

MM. Bartholony (F.), — *Paris.*
Bésékirski, — *Moscou.*
Ex-Vieutemps (1).
Chaine, — *Paris.*
Chimay-Caraman (Prince de), — *Paris.*
Ex-Bériot.

(1) Le signe « Ex- » indique le précédent possesseur.

MM. Courtois (A.), — *Saint-Quentin.*
Croué, — *Paris.*
Doria (Marquis), — *Paris.*
Ex-Leudet.
Dumas (Succession), — *Lyon.*
Enthowen, — *La Haye.*
Gassou, — *Layrac.*
Herman, — *Paris.*
Janzé (Vicomte de), — *Paris.*
Léonard, — *Paris.*
Ex-Kennis.
Lwoff (Le général), — *Saint-Pétersbourg.*

VIOLONCELLES.

MM. Chimay-Caraman (Prince de), — *Paris.*
Dumas (Succession), — *Lyon.*
Hontschel, — *Bade.*
Munster, — *Francfort.*

ALTOS.

M. Deledicque, — *Paris.*
Ex-Urhan.

MM. Fridrich, — *Paris*.
Ney (C.), — *Paris*.
Panouse (Comte de la), — *Paris*.
Risler (C.), — *Paris*.
Vieutemps, — *Paris*.

CONTRE-BASSES.

MM. Dumas (Succession), — *Lyon*.
Galway, — *Édimbourg*.
Naudin, — *Hombourg*.

GASPAR DA SALO.

—

VIOLONS.

MM. Brœlemann (Arthur), — *Lyon.*
Forster (T.), — *Londres.*
Gautier (Eugène), — *Paris.*

VIOLONCELLES.

MM. Fau (Dr), — *Paris.*
Hatzfeld, — *Londres.*
Müller, — *Ulm.*

ALTOS.

MM. Harmuth, — *Francfort-sur-Mein.*
Maulaz, — *Paris.*
Penseyres, – *Londres.*
Vieutemps, — *Paris.*

CONTRE-BASSES.

MM. Singer, — *Londres.*
Berkeim, — *Hombourg.*

AMATI.

—

VIOLONS.

MM. Alard (D.), — *Paris.*
Bonjour (A.), — *Paris.*
Canson (De), — *Annonay.*
Chaponay (Comte Henri de), — *Lyon.*
Dufêtre, — *Lyon.*
Ex-Donzelle.
Durand (Succession), — *Paris.*
Gruyer, — *Paris.*
Janzé (Vicomte de), — *Paris.*
Louis, — *Paris.*
Marsick, — *Paris.*
Meuron (De), — *Bâle.*
Nihoul, — *Tongres.*
Petit (cité par l'abbé Sibire), — *Paris.*
Ravault, — *Chartres.*
Rouma, — *Paris.*
Seghers, — *Paris.*
Siefort, — *Lyon.*
Ex-Belz.

MM. Soster, — *Caen.*
Wanson, — *Liége.*
Wilmotte (1), — *Anvers.*

VIOLONCELLES.

MM. Biscaccianti, — *New-York.*
Piatti, — *Londres.*
Seligmann, — *Paris.*
Steffen (J.), — *Berlin.*
Wilmotte, — *Anvers.*

ALTOS.

MM. Lenepveu, — *Paris.*
Léonard, — *Paris.*
Ex-Bériot.
Trombetta, — *Paris.*
Viguier, — *Paris.*
Wilmotte, — *Anvers.*

CONTRE-BASSES.

MM. Gouffé, — *Paris.*
Nau, — *Bade.*

(1) Ce violon faisait partie des instruments de la chapelle de Charles IX.

CAPPA.

—

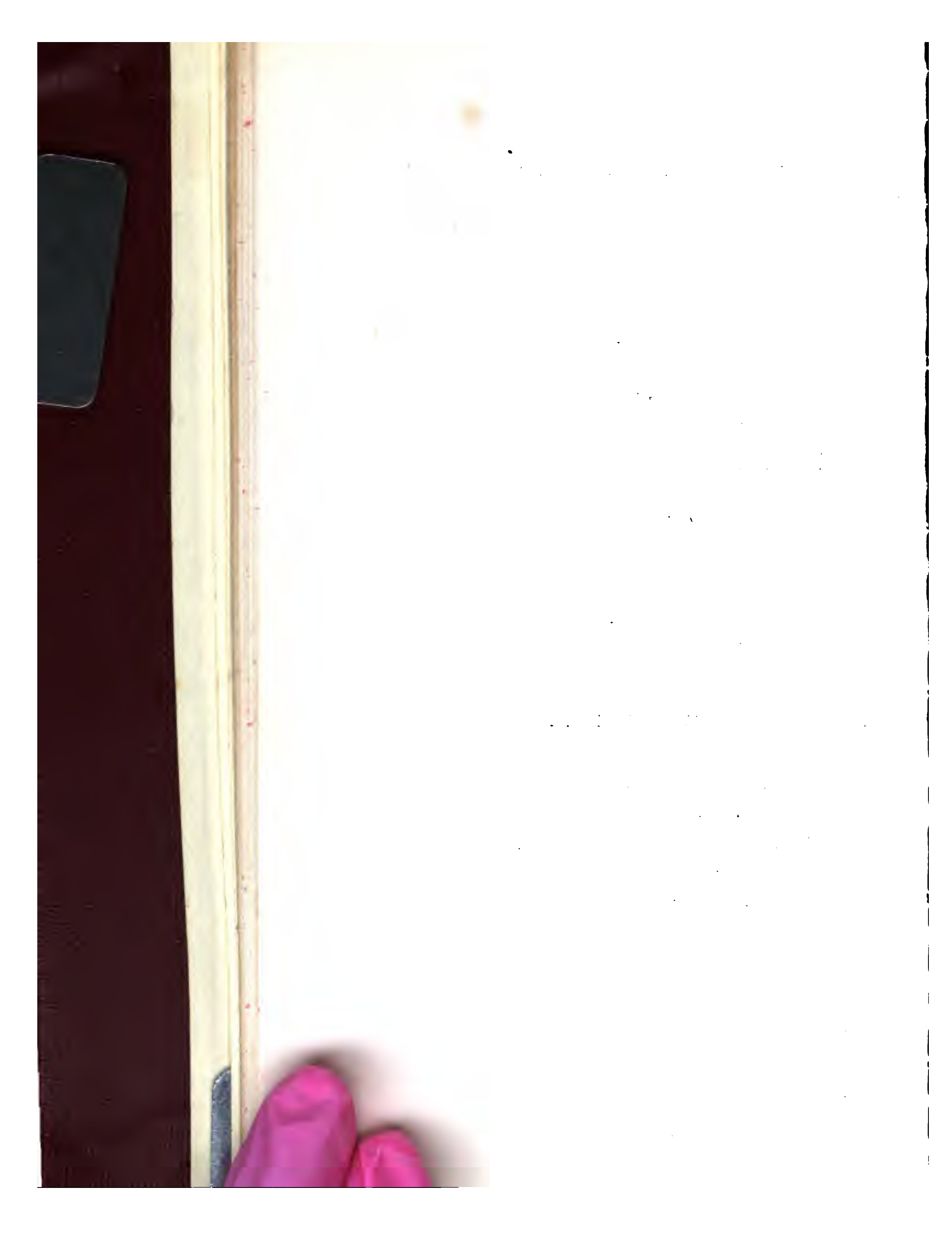
VIOLONS.

MM. Eudel du Gord (Comte), — *Paris*.
Fridrich, — *Paris*.
Hérault (Mlle), — *Paris*.
Ex-Morena.
Maulaz, — *Paris*.
Panin, — *Londres*.
Viniegra, — *Cadix*.

VIOLONCELLES.

MM. Gallay, — *Paris*.
Ex-Cap.
Laserre, — *Paris*.
Ex-Gallay.
Maulaz, — *Paris*.







ÉCOLE DE CRÉMONE

STRADIVARIUS.

—

VIOLONS.

MM. Alard (D.), — *Paris.*
Altès (Ernest), — *Paris.*
Baillot (R), — *Paris.*
Baker (W.-R.), — *New-York.*
Ex-comte de Sauzay.
Baldus, — *Paris.*
Bérou, — *Paris.*
Ex-colonel Levesque.

MM. Blain des Cormiers, — *Versailles.*

Ex-d'Armaillé.

Blanchet, — *Lyon.*

Ex-Raymond de Saint-Vallier.

Blangy (Comte de), — *Bayeux.*

Blunt (Mme Anne-Isabella), deux spécimens. — *Londres.*

Bouchet, — *Saint-Malo.*

Ex-Rode.

Bourquelot, — *Provins.*

Carey (J.), — *Dresde.*

Cessoles, — *Nice.*

Ex-Artôt.

Cézard (L.), — *Nantes.*

Chaponay (Comte de), — *Lyon.*

Claes, — *Hasselt.*

Colyns, — *Bruxelles.*

Cornelis, — *Londres.*

Ex-Léonard.

Costé, — *Nancy.*

Ex-Eak.

Dancla (Ch.), — *Paris.*

Ex-Halma.

David, — *Paris.*

Defrance, — *Rive-de-Gier.*

MM. Demanet, — *Seraing.*
Deurbroucq (Baron de), — *Paris.*
Desoer, — *Liége.*
Doria (Le marquis), deux spécimens, — *Paris.*
Duvette, — *Amiens.*
Egville (D'), — *Londres.*
Erlanger, — *Paris.*
Estienne, — *Paris.*
Ferrand, — *Paris.*
Fountain, — *Londres.*
Fridrich, — *Paris.*
Gabriac (Vicomte de), — *Paris.*
Gaillard, — *Liége.*
Garcin, — *Paris.*
Gilott, — *Birmingham.*
Glandaz, — *Paris.*
Guichard, — *Lyon.*
Guidou, — *Paris.*
Hammer, — *Paris.*
Harringhton (Lord), — *Londres.*
Ex-baron Bentinck.
Herman, — *Paris.*
Ex-baron de Trémont.

MM. Jansens, — *Bruxelles.*
Janzé (Vicomte de), — *Paris.*
Ex-Goding.
Joachim, deux spécimens, — *Hanovre.*
Kompel, — *Bruxelles.*
Labitte, — *Reims.*
Ex-De Villers.
Lamoureux, deux spécimens, — *Paris.*
Langhans, — *Paris.*
Ex-Van-hal.
Lauterbach, — *Dresde.*
Lenepveu, — *Paris.*
Ex-Artot.
Leroy, — *Sedan.*
Lévèque, — *Dijon.*
Lévèque, — *La Rochelle.*
Longchamps (Docteur), — *Eu.*
Louis, — *Paris.*
Luce, — *Douai.*
Massart, — *Paris.*
Ex-Kreutzer.
Marsainviller (Ménard de), — *Paris.*
Maulaz, — *Paris.*
Ex-Cuisinier.

MM. Maupas (De), — *Autrèche* (Indre-et-Loire).

Ex-Thillon.

Maurin, — *Paris.*

Ex-Boucher.
Ex-comte de Chaponay.

Meïer, — *Londres.*

Meugy, — *Paris.*

Ex-Grasset.

Middleton, — *Paris.*

Molitor (Comte), — *Paris.*

Monasterio (De), — *Madrid.*

Montgenet (Comte de), — *Simféropol* (Crimée).

Ex-Ernst.

Montigny (Comte de), — *Madrid.*

Nagorhoff, — *Paris.*

Naurez, — *Niort.*

Œschner, — *Le Havre.*

Panouse (Comte de la), — *Paris.*

Parmentier (Mme), née Milanollo, — *Le Havre.*

Ex-Dragonetti.

Pawle, — *Londres.*

Ex-Piatti.

MM. Peneranda (De), — *Bruxelles.*
Petit, — *Paris.*
Ex-Brochant de Villiers.
Ex-Viotti.
Pinteville (De), — *Paris.*
Quantinet, — *Paris.*
Ramier, — *Lyon.*
Revenaz, — *Paris.*
Reynier (Léon), — *Paris.*
Ricardo, — *Paris.*
Robert, — *Paris.*
Rœderer, — *Le Havre.*
Rondonneau, — *Chantilly.*
Ruolz (Marquis de), — *Paulhaguet.*
Ex-colonel Levesque.
Saint-Léon (Succession), — *Paris.*
Sarasate, — *Paris.*
Sasserno (De), — *Nice.*
Ex-Cartier.
Sauzay, — *Paris.*
Sayvé (De), — *Versailles.*
Seghers, — *Paris.*
Sighicelli, — *Paris.*
Soil, — *Moscou.*

MM. Strauss (Ludwicz), — *Londres.*
Ex-Plawdens.
Street de Klinworth, — *Bruxelles.*
Tattegrain, — *Amiens.*
Van-hal, — *Bruxelles.*
Van-Houtan, — *Aix-la-Chapelle.*
Vieuxtemps, — *Paris.*
Ville-Jossy (Boucher de la), — *Nantes.*
Wilhelmy, — *Wiesbaden.*
Wilmotte, cinq spécimens, — *Anvers.*
Wittering, — *Paris.*

VIOLONCELLES.

MM. Batta (A.), — *Versailles.*
Bonnet, — *Paris.*
Chevillard, — *Paris.*
Ex-Mulzer.
Davidoff.
Ex-comte Wielhorsky.
Franchomme (A.), — *Paris.*
Ex-Duport.
Gallay (J.), — *Paris.*
Ex-Vaslin.

MM. Gantz (M.), — *Berlin.*
Ex-prince Ratziwill.
King (W.), — *Londres.*
Legros, — *Nancy.*
Lévêque, — *La Rochelle.*
Millet, — *Moulins.*
Ex-marquis de Corberon.
Munck (De), — *Weimar.*
Ex-de Barrau.
Périer (Comte de Saint-), — *Paris.*
Ex-Gallay.
Piatti (A.), — *Londres.*
Ex-général Olliver.
Pluvié (Comte de), — *Paris.*
Ex-de Savalette.
Ex-Baudiot.
Servais (J.), — *Bruxelles.*
Ex-F. Servais.
Ex-Raoul.
Sohrboth (Sir Robert), — *Londres.*
Stainlein (Comte de), — *Liége.*
Wilmotte, — *Anvers.*

ALTOS.

MM. Durand (Succession), — *Paris.*
Field, — *Londres.*
Janzé (Vicomte de), — *Paris.*
Wilmotte, — *Anvers.*

CONTRE-BASSES

M. Pluvié (Comte de), — *Paris.*

GUARNERIUS

(Jos. Del Jesu.)

—

VIOLONS.

MM. Alard (D.), — *Paris.*
Armingaud, — *Paris.*
Bazzini, — *Milan.*
Blain des Cormiers, — *Versailles.*
Bonjour (A.), — *Paris.*
Ex-Brochant de Villiers.
Brolemann (A.), — *Lyon.*
Cézard (L.), — *Naples.*
Chaponay (Comte de), — *Lyon.*
Ex-de Lauriston.
Ex-de la Panouse.
Croall (W.), — *Édimbourg.*
Ex-Wieniawski.
Délédicque, — *Paris.*
Dien, — *Paris.*

MM. Dognien, — *Paris.*
Doria (Marquis), — *Paris.*
Duchamp, — *Lyon.*
Ex-Alday.
Egville (D'), — *Londres.*
Ex-Plawdens.
Erlanger, — *Paris.*
Fountain, — *Londres.*
Fringns, — *Urdingen* (Prusse).
Gênes (Ville de), — *Gênes.*
Ex-Paganini.
Gillott, — *Birmingham.*
Goding, — *Londres.*
Gras-Dorus, — *Paris.*
Harrington (Lord), — *Londres.*
Ex-baron de Bentinck.
Janzé (Vicomte de), — *Paris.*
Kermoisant (De), — *Paris.*
Leduc, — *Paris.*
Louis, — *Paris.*
Mièvre, — *Paris.*
Millot, — *Paris.*
Pillet-Will (Comte), — *Paris.*
Rovelli, — *Bergame.*

MM. Saint-Léon, — *Saint-Pétersbourg.*
Sainton, — *Londres.*
Street, — *Paris.*
Ex-Pixis.
Ten-Have, — *Lyon.*
Ex-Bériot.
Vieuxtemps, — *Paris.*
Viotti (Collins), — *Londres.*
Ex-Mori.

ALTOS.

MM. Robert (L.), — *Paris.*
Sarzac (De), — *Paris.*
Tharrau (De), — *Hombourg.*
Wise (Dr), — *Londres.*

GUARNERIUS

(André).

—

VIOLONCELLES.

MM. Kauffmann, — *Paris.*
Landseere, — *Brighton.*
Lefournier, — *Brest.*
Tolmach, — *Bade.*
Volff, — *Berlin.*



GUARNERIUS

(Fils d'André).

—

VIOLONS.

MM. Fil, — *Toulouse.*
Fridrich, — *Paris.*
Lévêque, — *La Rochelle.*

VIOLONCELLES.

MM. Ardaillon, — *Lyon.*
Bohrer (Max), — *Stuttgart.*
Cap, — *Paris.*
Ex-Lamarre.
Hirschel, — *Palerme.*
Mürer, — *Londres.*
Revenaz, — *Paris.*

GUARNERIUS

(Pierre).

VIOLON.

M. Fridrich, — *Paris.*



BERGONZI

(Carlo).

—

VIOLONS.

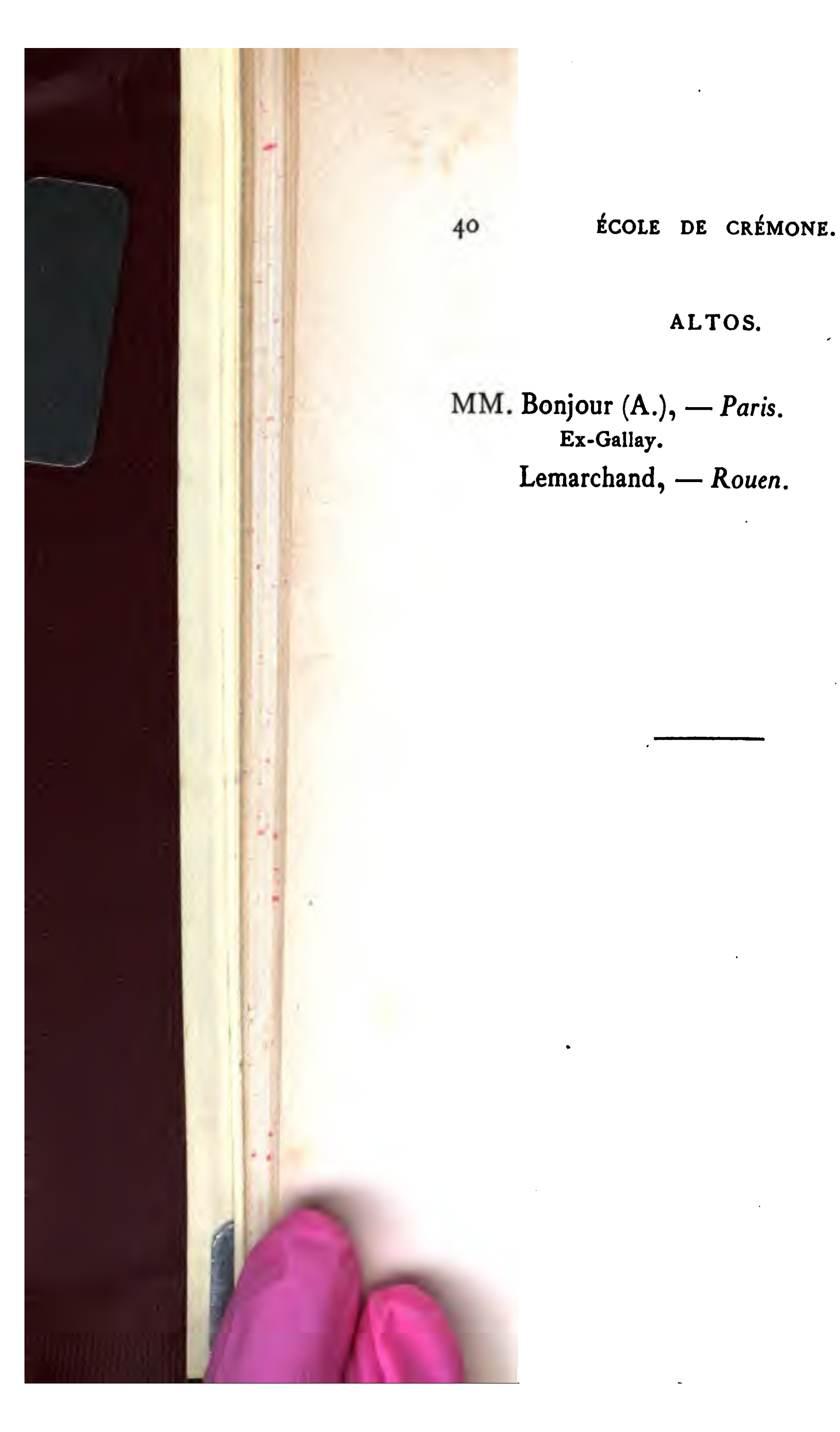
MM. Bonjour (A.), — *Paris*.
Chaponay (Comte de), — *Lyon*.
Dancla (L.), — *Paris*.
Erlanger, — *Paris*.
Gallay (J.), — *Paris*.
Guibert (Mlle), — *Paris*.
Houvenagle, — *Saint-Brieuc*.
Janssens, — *Bruxelles*.
Janzé (Vicomte de), — *Paris*.
Lalo, — *Paris*.
Maulaz, — *Paris*.
Ex-David.

MM. Parmentier (Mme), née Thérésa Milanollo, — *Le Havre.*
Steenleet, — *Anvers.*
Télésinski, — *Paris.*

VIOLONCELLES.

MM. Bonjour (A.), — *Paris.*
Ex-Gallay.
Bonjour, — *Lyon.*
Cosnier, — *Paris.*
Cossman, — *Bruxelles.*
Curtis, — *Londres.*
Dognien, — *Paris.*
Godard, — *Paris.*
Jacquard (L.), — *Paris.*
Lebouc, — *Paris.*
Libotton, — *Bruxelles.*
Ex-François.
Mohr, — *Amiens.*
Müller (V.), — *Francfort-sur-Mein.*
Rignault (E.), — *Paris.*
Van Gelder, — *Tours.*





ALTOS.

MM. Bonjour (A.), — *Paris.*
Ex-Gallay.
Lemarchand, — *Rouen.*

MONTAGNANA.

—

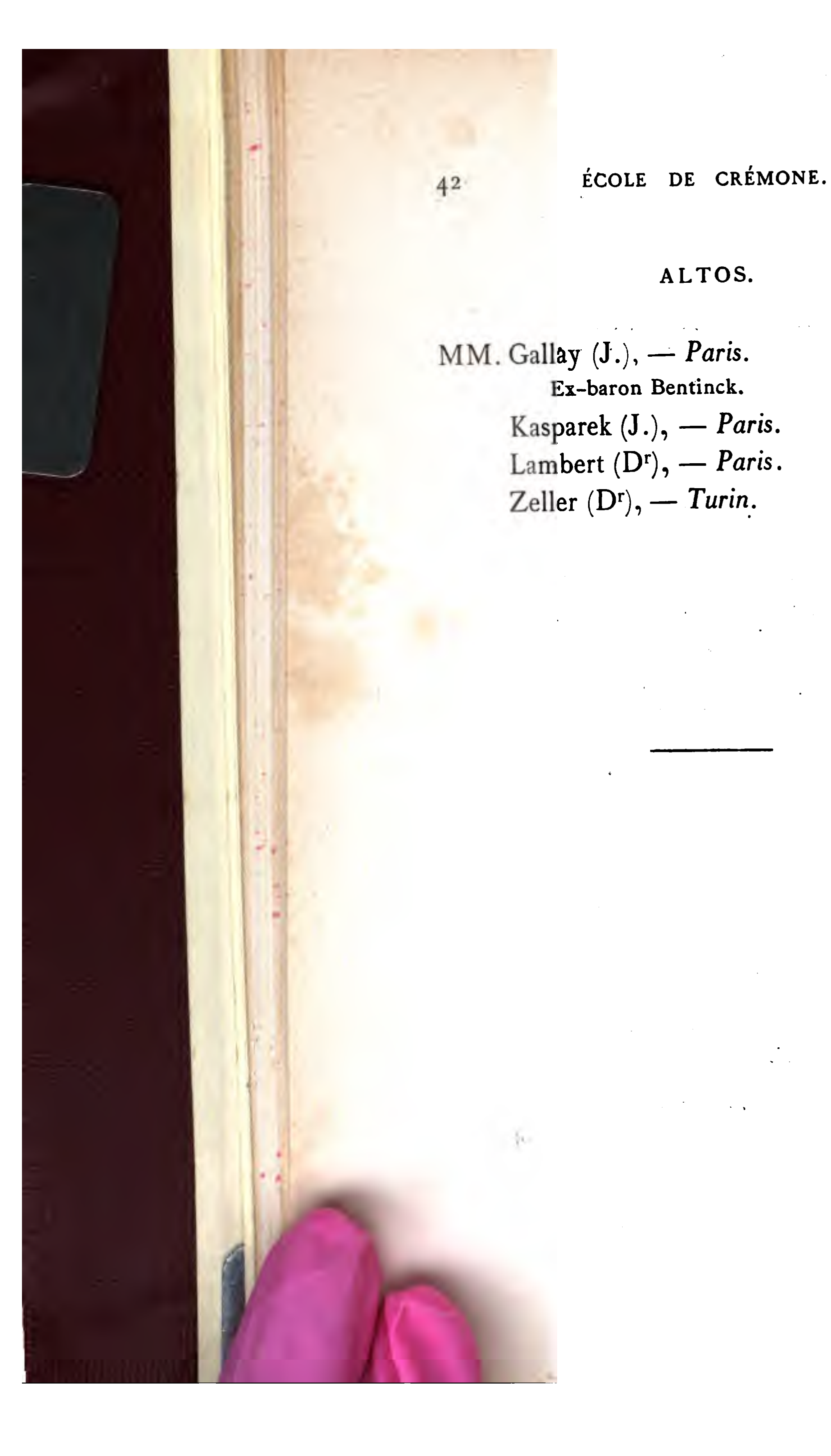
VIOLONS.

MM. Bentinck (Baron), — *Londres.*
François, — *Douai.*
Toupet, — *Caen.*
Wise (Dr), — *Londres.*

VIOLONCELLES.

MM. Czernicheff (Prince de), — *Saint-Pétersbourg.*
David (Félicien), — *Paris.*
Gallay (J.), — *Paris.*
Küchler, — *Francfort-sur-Mein.*
Lispré (De), — *Besançon.*
Ex-Poigné.
Paget (Colonel), — *Londres.*





ALTOS.

MM. Gallay (J.), — *Paris*.
Ex-baron Bentinck.
Kasparek (J.), — *Paris*.
Lambert (Dr), — *Paris*.
Zeller (Dr), — *Turin*.

RUGGER (J.-B.)

(DE BRESCIA).

—

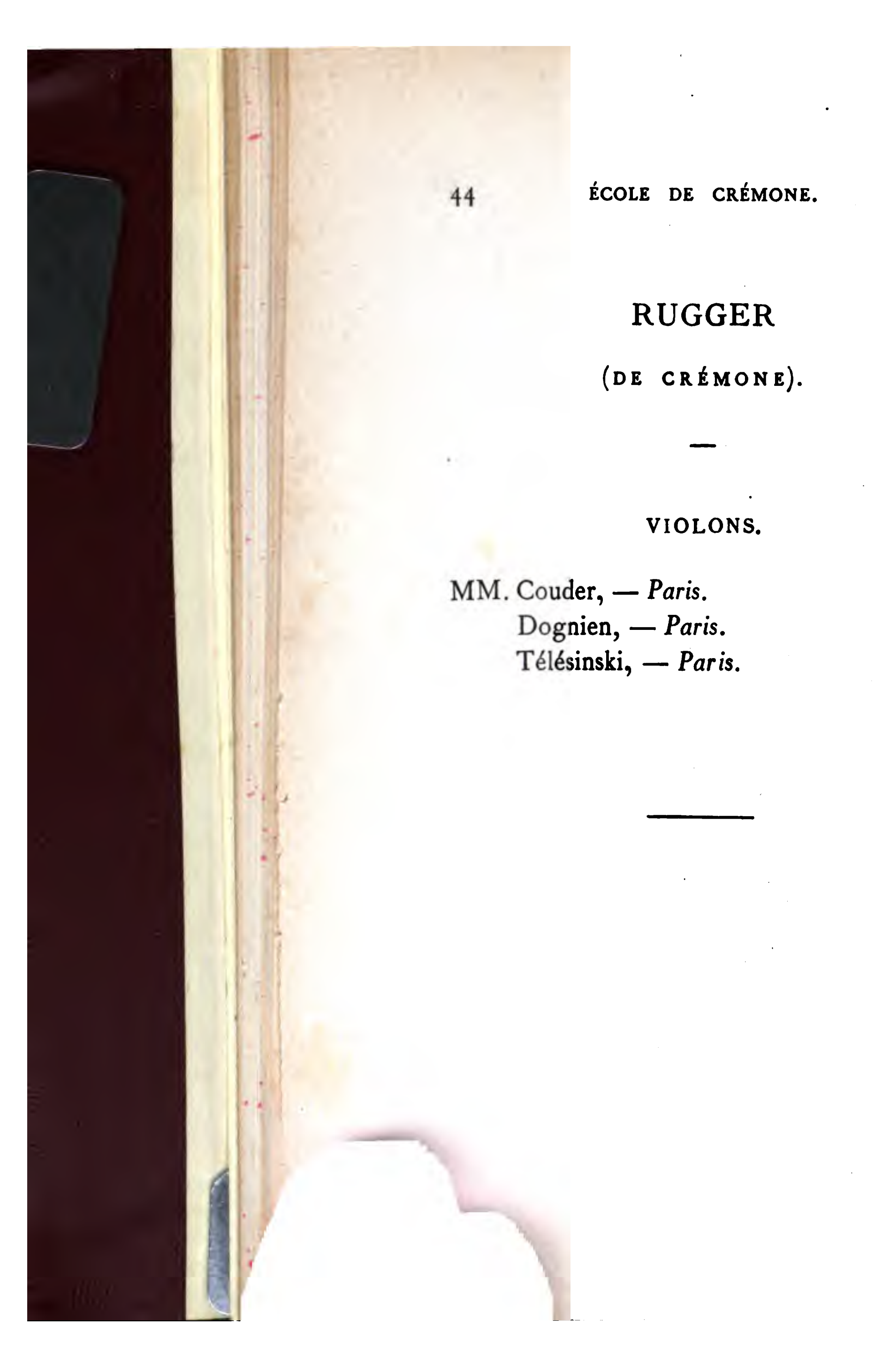
VIOLONS.

MM. Burns, — *Londres.*
Couder, — *Paris.*
Coummer, — *Lyon.*
Gallay (J.), — *Paris.*
Lamartre, — *Avranches.*

VIOLONCELLES.

MM. Merlen, — *Lyon.*
Ex-Parange.
Phélip, — *Lyon.*
Piatti (A.), — *Londres.*
Ex-Litta.
Ex-Paganini.
Tolbecque, — *Paris*
Zeller (D^r^), — *Turin.*





RUGGER

(DE CRÉMONE).

VIOLONS.

MM. Couder, — *Paris.*
Dognien, — *Paris.*
Télésinski, — *Paris.*

GUADAGNINI.

—

VIOLONS.

MM. Brolemann (A.), — *Lyon.*
Bianchi, — *Turin.*
Chaponay (Comte de), — *Lyon.*
Kohler (C.), — *Florence.*

VIOLONCELLES.

MM. Dubosq, — *Rouen.*
Kulhman (T.), — *Berlin.*
Leuillier, — *Paris.*
Wreck, — *Lyon.*
Yüng (J.), — *Brême.*

ALTOS.

MM. Lonchamps (D.), — *Eu.*
Merck, — *Trieste.*
Würtz, — *Dresde.*



GRANCINO.

—

VIOLONS.

MM. Hesse (Dr), — *Munich*.
Moustier (De), — *Turin*.
Poussigue (A.), — *Altona*.
Tattet (G.), — *Paris*.
Télésinski, — *Paris*.

VIOLONCELLES.

MM. Bonjour, — *Paris*.
Ex-Pillet.
Chaponay (Comte de), — *Lyon*.
Poirot, — *Versailles*.
Thomas, — *Paris*.
Wreck, — *Lyon*.

GALIANO.

—

VIOLONS.

MM. François, — *Douai.*
Wise (D^r), — *Londres.*
Zella (U.), — *Hombourg.*

VIOLONCELLES.

MM. Benevent (De), — *Lyon.*
Bonnet, — *Paris.*
Ex-Lecourt.
Fleury-Gaillard, — *Lyon.*
Hainl (G.), — *Paris.*
Munck (De), — *Weimar.*
Robatel, — *Lyon.*

ALTOS.

MM. Couder, — *Paris.*
Morel de Voleine, — *Lyon.*
Yüng (J.), — *Brême.*



TESTORE.

—

VIOLONS.

MM. Bravet, — *Le Puy.*
Jallioti, — *Turin.*
Merk, — *Ulm.*

VIOLONCELLES.

MM. Ferni, — *Paris.*
François, — *Douai.*
Muntz (Dr), — *Rome.*

ALTOS.

MM. Dragonne, — *Paris.*
Müller, — *Dresde.*

CONTRE-BASSES.

M. Bottesini, — *Londres.*

TECHLER.

—

VIOLONS.

MM. Télésinski, — *Paris.*
Wurtz (T.), — *Bade.*

VIOLONCELLES.

MM. Aillaud, — *Lyon.*
Chaponay (Comte de), — *Lyon.*
François, — *Douai.*
Maumet, — *Saint-Maixent.*





MONTEGARZA.

—

VIOLONCELLES.

MM. Bénévent (De), — *Lyon*.
Perez (Dr), — *Madrid*.

LANDOLPHUS.

—

VIOLONS.

M. Fridrich, — *Paris.*

ALTOS.

MM. Dognien, — *Paris.*
Mas, — *Paris.*
Wise (Dr), — *Londres.*



S. SERAPHINO.

—

VIOLONS.

MM. Allier, — *Paris.*
Chatron, — *Lyon.*

VIOLONCELLES.

MM. Poncy, — *Paris.*
Ulmann (D^r), — *Venise.*

BALESTIERI.

—

VIOLON.

M. Brolemann (A.), — *Lyon*.



STORIONI.

—

VIOLONS.

MM. Beylié (J. de), — *Grenoble.*
Vieuxtemps, — *Paris.*

ALTOS.

M. Chaponay (Comte de), — *Lyon.*

———

SPIRITUS SURSANNO.

—

VIOLONS.

MM. Coquard, — *Roanne.*
Mersent (Dr), — *Paris.*

VIOLONCELLES.

MM. Reuchsel, — *Paris.*
Ex-Gilbert.
Touzé, — *Paris.*

ZANOLLI.

VIOLONCELLES.

MM. Mottard, — *Lyon.*
Piatti, — *Brescia.*

ALTOS.

M. Zella (U.), — *Hombourg.*

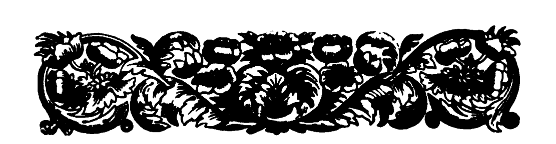
DECONETI.

—

VIOLONS.

MM. Piatti (A.), — *Londres*.
Vanucci, — *Parme*.





ÉCOLE TYROLIENNE

STAINER.

VIOLONS.

MM. Alard, — *Paris.*
Frey, — *Paris.*
Marp (Comte de), — *Paris.*
Maulaz, — *Paris.*
Montanier (Dr), — *Paris.*
Rosa (Marquis de la), — *Madrid.*
Sicard, — *Lyon.*

ALTOS.

MM. Piatti (A.), — *Londres.*
Ex-Castel Barco.
Uffer, — *Trieste.*

ALBANI.

—

VIOLONS.

MM. Télésinski, — *Paris.*
Wurtz, — *Berlin.*







ÉCOLE MIXTE

(Luthiers ayant travaillé *sub disciplina Stradivarii.*)

PANORMO.

—

VIOLONS.

M. Szarvady, — *Paris.*

ALTOS.

MM. Marion, — *Paris.*
Valadarès, — *Calcutta.*

MÉDARD.

—

VIOLONS.

MM. Véxine, — *Paris.*
Ulmann, — *Venise.*

VIOLONCELLES.

M. Pessard, — *Paris.*

———

DECOMBLE.

—

ALTOS.

M. Fournier, — *Paris.*

VIOLONCELLES.

M. Dugier, — *Lille.*





ÉCOLE DE PARIS

LUPOT (1).

—

VIOLONS.

MM. Bauman, — *Lyon.*
Blanc (A.), — *Paris.*
Brillant, — *Paris.*
Chaponay (Comte de), — *Lyon.*
Croisilles, — *Paris.*
Ex-Brochant de Villiers.
Gand (Eug.), — *Paris.*
Lebrun, — *Paris.*
Ex-Guérin.
Lemarchand (Dr), — *Paris.*
Maulaz, — *Paris.*
Ex-Philippe.
Méandre, — *Lyon.*

(1) V. note A.

MM. Prandière (De), — *Lyon.*
Sauzay (E.), — *Paris.*

VIOLONCELLES.

MM. Chaponay (Comte de), — *Lyon.*
Denis, — *Paris.*
Harlé (H.), — *Paris.*
Marvier, — *Paris.*
Maulaz, — *Paris.*
Ex-Mercadier.

ALTOS.

MM. Chaponay (Comte de), — *Lyon.*
Ex Bontoux.
Pusterle (A.), — *Nantes.*



NOTES



NOTE A.

NICOLAS LUPOT (1).

NICOLAS LUPOT, fils de François Lupot, l'un des élèves de Joseph Guarnerius et luthier du duc de Wurtemberg, naquit à Stuttgard en 1758. Il vint s'établir en France avec son père vers 1785, et se fixa à Orléans. Ses premiers instruments sont datés de cette ville.

En 1792, PIQUE, luthier à Paris, fort en faveur à cette époque, se mit en rapport avec Lupot. Celui-ci lui faisait une grande partie de ses violons; Lupot les lui livrait *en blanc*, au prix de 20 livres.

(1) M. Eugène Gand, petit-fils de Nicolas Lupot, a bien voulu nous donner des renseignements qui nous ont permis de préciser quelques dates jusqu'à présent incertaines, et le détail peu connu de la collaboration de son aïeul avec Pique.

Ce fut en 1794 seulement que Lupot vint à Paris; mais son établissement ne date que de 1798 (1). En 1815, il fut nommé luthier de la chapelle du Roi; puis, en 1816, il devint luthier de l'École royale de Musique. Lupot fut chargé, en cette qualité, de faire les violons et violoncelles donnés en prix aux élèves lauréats. En 1820, il entreprit de remplacer presque tous les anciens instruments de la Chapelle des Tuileries par des instruments entièrement de sa main; mais, à sa mort, ce travail n'étant pas complétement terminé, ce fut Charles-François Gand, son gendre et son élève, qui acheva quelques-uns de ces instruments (2). Gand lui succéda comme luthier de la Chapelle et du Conservatoire royal de Musique.

LUPOT est regardé à juste titre comme le nom le plus saillant de l'École de Paris. Nous aurons l'occasion de parler plus loin de l'ancienne École française antérieure à Lupot; mais nous pouvons dès à présent en dire quelques mots (3).

Au commencement du XVIe siècle, les princes de Lorraine occupaient un château de plaisance à une petite lieue de Mirecourt (4); ils avaient leur musique à leur suite et, par conséquent, leur luthier. Celui-ci se nommait TYWERSUS. Ses instruments ont une grande ressemblance avec ceux d'André Amati. Ce Tywersus eut pour élève NICOLAS RENAULT, de Nancy, qui travailla avec Nicolas et Jean

(1) Il habitait alors la rue de Gramont. En 1806, il transporta son établissement rue Croix-des-Petits-Champs; c'est là qu'il mourut le 13 août 1824.

(2) C.-F. Gand entra en apprentissage en 1802, à Paris, chez Lupot, qui, en 1806, lui délivra son brevet de capacité. Successeur de Lupot en 1824, mort à Paris le 10 mai 1845.

(3) Voir note F.

(4) Le château de Ravenel.

MÉDARD, également de Nancy et tous deux frères. Ceux-ci, à leur tour, formèrent Jean-Sébastien BOURDOT, de Mirecourt. C'est de cette époque que date l'école de lutherie de cette ville.

M. Fétis, dans son étude sur Stradivarius, rappelle la commande que Charles IX fit à André Amati (1566); il paraît certain qu'Amati vint lui-même à Paris à cette époque pour livrer ses beaux instruments, dont quelques-uns n'étaient pas complétement terminés. Il se serait fait aider, dans cette circonstance, par Nicolas Renault.

Après le départ d'Amati, Nicolas Renault lui succéda comme luthier du Roi; puis vinrent Jacques RENAULT et DUMÉNIL.

Sous Louis XIV, Médard fut appelé pour confectionner les instruments de la chapelle du Roi et des Princes; vinrent ensuite PITET, BERTRAND, Jacques BOCQUAY, Mathurin DUCHÉRON, DAVID, GAVINIÈS, Claude BOIVIN, VAILLOT et Claude PIERRAY. Ce dernier était un luthier très-estimable; il a copié souvent Jérôme Amati. Il eut pour élèves Jean OUVRARD, Paul GROSSET et Louis GUERSAN. Celui-ci, en quittant l'atelier de Pierray, voulut innover : il changea ses voûtes, ses épaisseurs, et vernit ses instruments à l'esprit-de-vin. Les résultats ne répondirent pas à ses espérances (1). Les Guersan ont un son aigre et

(1) On a généralement abandonné aujourd'hui le vernis à l'esprit-de-vin pour le vernis à l'huile. — « Ce dernier vernis, dit Savart, est beaucoup plus liant; il convient mieux pour les instruments dont les tables sont minces, parce qu'en les pénétrant il leur donne plus de consistance. Je crois, au contraire, que, pour les violons dont les tables sont épaisses, le meilleur vernis est celui qui pénètre le moins dans le bois et qui lui laisse toutes ses qualités naturelles. »

(F. SAVART, *Mémoire sur la construction des instruments à cordes et à archet.*)

criard. Plusieurs luthiers du temps tombèrent dans la même erreur, et, parmi eux, SAINT-PAUL, SOQUET, LECLER, LOUVET, CUNI, SALOMON et CASTAGNERY. Cependant nous connaissons quelques basses de Salomon qui sonnent bien et dont le bois est satisfaisant.

NOTE B.

On ne peut s'occuper des bois de lutherie sans parler de Mirecourt et de son importante industrie. Cette ville est devenue le plus grand centre d'approvisionnement pour tous les bois de lutherie, et il suffit de rappeler l'exposition de 1867 pour être édifié sur la beauté et la variété des spécimens lorrains.

Aujourd'hui, presque tous nos luthiers parisiens s'adressent à Mirecourt pour leurs achats de matières premières. Ils y prennent, sans doute, les bois de premier choix, mais la fabrique met aussi en œuvre des bois d'excellente qualité, même pour les instruments destinés à l'exportation.

M. Fétis, dans son ouvrage sur les instruments à archet, s'est occupé de la nature des bois employés par les luthiers italiens aux siècles derniers; après avoir fait remarquer que l'érable et le sapin sont les éléments constitutifs du violon et présentent des variétés infinies, en raison des pays divers qui les produisent et des climats sous lesquels leur végétation s'est développée, M. Fétis ajoute que l'érable dont se servait l'ancienne lutherie italienne venait de la Croatie, de la Dalmatie, et même de la Turquie. « On l'envoyait à

Venise, dit le savant critique, préparé pour les rames ui servaient aux galères, et les Turcs, dit-on, constamment en rivalité et souvent en guerre avec les Vénitiens, avaient soin de choisir le bois le plus ondé, afin qu'il cassât plus vite. C'est dans ces parties de bois destinés aux rameurs que les luthiers italiens choisissaient ce qui leur convenait pour la fabrication des violons. »

Nous ignorons à quelles sources M. Fétis a puisé ce renseignement; quoi qu'il en soit, c'est en Suisse, et principalement dans les cantons de Schwytz et de Lucerne, que l'on trouve maintenant les plus beaux bois.

Nous avons lu dans un ancien ouvrage italien que les artistes crémonais employaient de préférence un bois nommé *Azarole* (?). Ce bois provenait du Tyrol. Nous donnons cette indication telle que nous l'avons trouvée et sans avoir pu la contrôler. Ce qui est certain, c'est que les anciens luthiers apportaient un soin extrême dans le choix de leurs bois; qu'ils se réservaient presque toujours ceux qui avaient crû sur des coteaux exposés au midi; qui présentaient des ondes bien parallèles, sans nœuds et sans courbes; enfin, qui étaient exempts de ces taches rougeâtres qui dénoncent l'humidité et laissent deviner la mollesse des fibres. Toutes ces qualités sont assez difficiles à rencontrer; elles exigent dans tous les cas un coup d'œil exercé (1).

(1) « Les luthiers emploient ordinairement du sapin du Tyrol ou de la Suisse. Il me semble que la préférence accordée au bois de ces contrées n'est pas tout à fait fondée; il me paraît d'une densité trop uniforme; il a seulement l'avantage d'être travaillé très facilement, et c'est peut-être ce qui lui fait donner la préférence sur les sapins de notre pays. J'ai fait plusieurs violons en sapin des Vosges; il réunit tous les avantages quand il est bien sec et qu'il n'a pas été flotté; dans toutes mes expériences, je l'ai toujours trouvé supérieur au sapin de Suisse. »

(F. SAVART, *Mémoire sur les instruments à cordes et à archet*. Paris, 1819.)

Stradivarius a fait beaucoup de violoncelles dont le fond est en peuplier.

Jusqu'à présent, on a expliqué cette défectuosité relative en disant que le bois avait manqué au grand artiste vers la fin de sa carrière; qu'il avait été ainsi forcé de mettre en œuvre, à défaut d'érable, ces bois, beaucoup moins favorables au point de vue de la résistance et de la sonorité.

Cette interprétation nous paraît erronée; il est plus probable que c'est pour d'autres raisons que le maître procédait ainsi. La plupart des basses neuves, en effet, sont dures, et les *mauvaises notes* y sont très-sensibles: or, les fonds de peuplier présentaient l'avantage d'un repoussoir moins raide et en même temps plus sympathique.

L'expérience, il est vrai, a démontré que le temps se chargeait d'adoucir les fonds d'érable, beaucoup plus résistants et plus agréables à l'œil; il y avait donc là une tentative expérimentale plutôt qu'une nécessité.

Ajoutons que la date des violoncelles à fond de peuplier suffirait seule pour réfuter l'opinion de ceux qui ont cru à une disette de bois, circonstance assurément moins vraisemblable au début de la carrière de Stradivarius qu'au terme de sa longue existence (1).

Voilà ce que nous avions à dire pour les basses.

Nous n'avons pas connu de violons Stradivarius à fond de peuplier, mais nous nous rappelons avoir vu un alto dans ces conditions de bois, et l'instrument sonnait à merveille. Cet alto, très-soigné d'ailleurs, était vigoureux sans nulle raideur. Or, la pièce de fond d'un alto n'exige pas de grandes dimensions, et c'est un argument de plus en faveur

(1) Tous les violoncelles à fond de peuplier que nous connaissons portent les dates de 1698 à 1709, et Stradivarius a travaillé jusqu'en 1736.

de notre thèse. Stradivarius, en procédant ainsi pour deux instruments de la même famille, a dû poursuivre un but déterminé. Ajoutons qu'on connaît du même maître des violes, des basses de violes et des violes *di gamba* où le peuplier a été également employé.

M. Chanot a eu entre les mains un violon ayant la forme d'une guitare, à table plate, très-curieux spécimen de lutherie du maître.

Il est permis de croire que ce violon-guitare, avec ses éclisses curvilignes, a été le point de départ des études de Savart lorsqu'il construisit son violon trapézoïde. Ce savant acousticien avait pensé qu'en faisant ses côtés rectilignes il obtiendrait des éclisses qui conserveraient toute la rectitude et toute l'élasticité de leurs fibres, qualités qu'il faut sacrifier pour les plier dans le contour du violon ordinaire (1). On sait que le problème n'a pas été résolu.

(1) A propos de la *forme des instruments de musique*, on lit dans un Mémoire présenté à l'Académie royale des sciences par Maupertuis, en l'année 1724, la note qui suit, marquée au coin de l'observation scientifique :

«... De ce que chaque fibre doit se remuer et prêter son ton à la corde lorsque la corde est en mouvement, on voit qu'il est nécessaire qu'il y ait quelque intervalle entre les fibres du bois pour qu'elles puissent se mouvoir.

« Dans un bois nouvellement coupé, les fibres sont encore de gros vaisseaux pleins du suc qui devait être la nourriture de l'arbre. — A mesure que le bois vieillit, ces vaisseaux se dessèchent, se resserrent, et par conséquent se détachent les uns des autres — Alors les intervalles qu'ils laissent entre eux leur permettent de faire leurs vibrations plus à l'aise ; le son de l'instrument doit en être plus fort, et l'on remarque, en effet, que les instruments ont besoin de vieillir pour être bons. »

NOTE C.

Nous avons eu l'occasion, en rendant compte de l'Exposition des instruments à archet de 1867 (1), de mentionner un nouveau procédé revendiqué par M. Miremont, et relatif à une seconde barre.

Nous nous réservions d'apprécier la modification intérieure pour laquelle M. Miremont avait pris un brevet d'invention. On nous avait parlé d'une *seconde barre.*

S'il s'agit d'une seconde barre, disions-nous, prenant son point d'appui sur le tasseau du manche et allant rejoindre le tasseau du cordier, il n'y aurait là qu'une réminiscence d'un système déjà connu et dont l'application fut proposée à MM. Gand frères, il y a une quinzaine d'années environ, par un luthier américain.

Avant d'adopter ce système, et désireux de reconnaître les effets de cette singulière armature, MM. Gand consentirent à établir quelques violons d'après cette nouvelle mé-

(1) *Les instruments à archet à l'Exposition universelle de* 1867. Paris, Jouaust, 1867.

thode (1); mais les résultats ne furent en aucune manière concluants.

L'inventeur voulait surtout éviter le mouvement de renversement qui se produit quelquefois sur certains instruments par suite de la trop grande tension du cordier, le manche étant ramené en avant et déterminant ainsi l'abaissement de la touche; de plus, cette barre supplémentaire aurait eu l'avantage de mieux répartir la sonorité et d'éviter les *mauvaises notes*.

Pour ce qui regarde les mouvements de contraction de l'instrument, il est possible que cette espèce de maîtresse poutre soit une condition de solidité relative; quant aux mauvaises notes, si, dans certains cas, elles étaient adoucies, il est juste de dire qu'elles n'étaient pas invariablement évitées; du reste, l'expérience démontra que le volume, sinon la qualité du son, était légèrement altéré. Faut-il ajouter que les chances de décollage devenaient beaucoup plus fréquentes avec ce mode de construction, et qu'il se produisait certains *frisements* résultant très-probablement de la présence de cette barre supplémentaire? On renonça à cette innovation, qui a pu faire depuis son chemin en Amérique.

Sans insister davantage, rappelons encore qu'un habile luthier parisien, M. Victor Rambaux, avait, lui aussi, fait une tentative analogue. Voici ce qu'en disait M. Fétis, qui avait été appelé à se prononcer sur les mérites de l'innovation: « Un des exposants, M. Rambaux, de Paris, a conçu l'idée de coller sur le fond du violon une seconde barre, sur laquelle l'âme est posée. Suivant le témoignage de quelques

(1) Un de ces violons existe encore chez Mme la princesse Mathilde, où il a été joué par M. Sauzay dans des séances de musique de chambre.

artistes distingués qui ont essayé l'instrument, — originairement peu satisfaisant, — l'émission des sons était facile, égale, puissante, et la quatrième corde particulièrement avait une sonorité remarquable. Cet effet nous paraît devoir être produit par la coïncidence des vibrations énergiques des deux barres, rendues normales par l'influence de l'âme. Nous croyons qu'un instrument construit avec des matériaux de premier choix et avec la perfection de détails qu'ils ont portée dans leurs produits n'a pas besoin de cet appendice; mais l'expérience récente faite en notre présence démontre qu'il peut améliorer sensiblement des instruments moins parfaits... »

« Quoi qu'il en soit, disions-nous, sachons attendre le rapport du jury d'examen. Nous ne voulons en aucune façon préjuger le système de M. Miremont; nous souhaitons même qu'il ait trouvé quelque chose de nouveau et de décisif. »

Le rapport de la commission a paru depuis que ces lignes ont été écrites, et ce n'est pas sans étonnemeut que nous avons lu ce qui suit :

« L'auteur, M. Miremont, a pris un brevet pour un procédé à l'aide duquel il croit pouvoir améliorer les instruments à archet et leur donner une puissance sonore très-supérieure à celle qu'ils ont eue jusqu'à ce jour. *M. Miremont n'a pas communiqué son secret au jury, qui n'en a pas aperçu les résultats dans ses instruments.* »

Ce laconisme, que ne faisait pas prévoir le résultat du concours, nous a quelque peu déçu.

Savart avait soigneusement étudié le rôle de la barre et de l'âme au point de vue de la sonorité et de la solidité de la table d'harmonie : « On pourrait, dit-il, remplacer la barre par un support fait en arc de cercle, qui ne toucherait la table que par un point, et dont les extrémités seraient fixées à la partie inférieure des tasseaux. J'ai fait cette expérience

plusieurs fois, et je n'ai pas remarqué que le son fût changé. Ce serait un moyen d'avoir des instruments d'une grande solidité et dont le son se conserverait longtemps sans altération; mais il faut noter qu'il est très-difficile de déterminer les dimensions d'un pareil support, parce qu'elles ne peuvent pas être les mêmes pour tous les violons, à cause de la rigidité si variable du bois; cet inconvénient existe bien avec la barre ordinaire, mais il est moins sensible. »

On n'a pas été plus heureux lorsqu'on a cherché à déterminer scientifiquement la place de l'*âme*. La méthode expérimentale a prévalu, et le tâtonnement a toujours remplacé avec succès les déductions de l'acoustique. Aussi conseillons-nous aux amateurs la plus grande circonspection lorsqu'ils sont tentés de modifier la position de l'âme de leurs instruments. De simples changements de cordes suffisent à déranger cette colonne de l'édifice.

Biot s'exprimait ainsi, à l'Académie des sciences, lorsqu'il présentait son rapport sur le violon trapézoïde de Savart (1):

« Les violons ordinaires peuvent perdre ou gagner beaucoup par le plus léger changement apporté dans la position de l'âme ou dans celle du chevalet; dans les violons à tables planes, cette sensibilité est encore plus grande; il suffit de démonter et de remonter une corde pour que le son perde un peu de sa pureté pendant quelques heures. On ne doit pas être surpris qu'une cause si légère en apparence puisse produire un changement si marqué; car, la pression exercée par les cordes se contre-balançant de chaque côté du chevalet, dans un violon dont la barre est placée dans la direction de l'axe de la table, si l'on vient à supprimer la pression d'une de ces cordes, par exemple celle de la chanterelle, l'âme qui

(1) Biot *Rapport aux Académies des sciences et des beaux-arts*.

n'est maintenue à sa place que par le contact immédiat et par une légère pression, cessant tout à coup d'éprouver cette dernière, doit le plus souvent changer un peu de position, et il faut ensuite un certain temps pour que le contact immédiat se rétablisse et pour que les sons reprennent toute leur force et leur pureté. »

NOTE D.

Les beaux instruments italiens n'ont été véritablement appréciés qu'au commencement de ce siècle. Cependant, quelques années avant la Révolution, les Amati, les Guarnerius et les Stainer étaient déjà connus. Les violonistes du temps recherchaient les Amati, dont la qualité de son convenait merveilleusement à la musique de chambre, telle qu'on la comprenait à cette époque. Cette faveur se prolongea sans conteste jusqu'en 1810, époque où elle se partagea avec d'autres maîtres dont le mérite commençait à percer.

Les violons et les violoncelles de Stradivarius avaient cependant franchi la frontière dès 1796; mais il est permis de croire que, sans l'arrivée à Paris de Viotti, le nom de l'illustre chef de l'école crémonaise serait demeuré inconnu longtemps encore. C'est, en effet, au célèbre virtuose italien que les contemporains durent la connaissance du nouveau maître.

Viotti possédait un admirable Stradivarius, dont la sonorité fut une révélation. Les prix de ces instruments étaient alors bien modestes : on pouvait rapporter d'Italie une basse ou un violon moyennant trois ou quatre cents francs; en-

core les prix avaient-ils singulièrement augmenté depuis la mort de Stradivarius, qui ne vendait ses instruments que *quatre louis d'or.*

Nous devons à l'obligeance de M. Poignié, violoncelliste de mérite, l'un des élèves survivants de Duport, des détails qui ne manquent pas d'intérêt sur les vicissitudes qu'eut à subir le violoncelle de son maître avant de devenir la propriété de M. Franchomme.

Ce splendide instrument, modèle accompli de facture, avait été commandé à Stradivarius par un vieux médecin de Lyon, au retour d'un voyage d'Italie. Stradivarius n'avait demandé que son prix ordinaire ; mais, sur les instances du docteur, qui désirait un instrument encore plus soigné que de coutume, on convint de doubler la somme. La basse fut expédiée à Lyon, où son propriétaire ne devait pas en jouir bien longtemps. A la mort du docteur, la basse resta aux mains des héritiers pendant deux années environ ; puis elle fut apportée à Paris. L'instrument fut alors successivement proposé, mais sans succès, aux principaux luthiers, qui ne devinèrent pas la perle rare qui leur était offerte. En présence des difficultés d'une vente à l'amiable, on pensa à l'hôtel Bullion. L'instrument y fut porté. La mise à prix n'ayant pas été couverte, on dut retirer le violoncelle. Duport jouait alors un instrument d'Amati assez faible. Présent à la vente en compagnie de deux de ses élèves, les princes de Soubise et de Guéménée, il racontait volontiers que plus d'une fois il avait été sur le point de surenchérir, honteux de la timidité de ces grands seigneurs. Malheureusement, il n'était pas en fonds. Déposé chez Cousineau, fabricant de harpes et luthier rue Mazarine, l'instrument resta là assez longtemps sans provoquer aucune offre. Enfin, les propriétaires allèrent trouver Duport, qui, après de longues négociations, eut la joie de se rendre acquéreur de cet ad-

mirable instrument, dont le souvenir avait plus d'une fois troublé son sommeil. Le marché fut conclu au prix de 2,400 fr.

Une fois entre les mains du maître, l'instrument fut vite apprécié; cependant sa réputation ne se répandit guère au delà du cercle assez restreint des amis de Duport; le reste du public musical ignora la bonne fortune du célèbre professeur. Il fallut que Viotti vînt à Paris (1796), et qu'il eût donné plusieurs concerts avec son beau violon de Stradivarius, pour que le charme de l'instrument attirât enfin l'attention des artistes. Tout ce que racontait Viotti de la perfection des instruments du maître crémonais excita au plus haut degré le goût des riches amateurs; dès ce moment, le nom de Stradivarius brilla du plus vif éclat, et la renommée s'en empara pour ne plus l'abandonner.

L'Espagne nous avait devancés sous ce rapport: dès 1760, deux artistes attachés à la Chapelle royale de Madrid étaient allés en Italie à la recherche d'instruments italiens, et avaient rapporté de magnifiques instruments, entre autres un splendide double-quatuor entièrement de la main de Stradivarius. Ces instruments sont en grande partie dispersés aujourd'hui; cependant on peut encore voir à Madrid deux admirables violoncelles, reliques vénérables, mais pas assez vénérées peut-être par leurs heureux possesseurs.

L'une de ces basses, d'après le récit que nous en a fait un artiste français, qui a eu, pendant un assez long séjour à Madrid, la bonne fortune de jouer ces instruments, l'une de ces basses, disons-nous, serait véritablement unique.

C'est un spécimen de la grande époque (1725); le vernis, d'un beau rouge vif, ressort brillamment sur une première couche jaune ambré; le sapin est de premier choix; les éclisses sont magnifiquement ondées; la conservation enfin est absolue. Légèrement plus voûté que la belle basse de

M. Franchomme, l'instrument présente cette particularité d'une plaquette, sorte de renforcement de l'éclisse, près du bouton du cordier; le vernis, à peine dégradé aux endroits des frottements, est d'une pâte fine, transparente et élastique. — L'éclisse gauche inférieure présente une très-légère réparation de rebouchage : c'est là la seule tache de cet instrument. Ce trésor n'est pas gardé comme une autre toison d'or, car il est souvent prêté aux artistes avec une facilité peu croyable, au risque des plus graves avaries.

Les beaux violoncelles de Piatti et d'Alexandre Batta ont pu faire partie de cette royale commande (1).

Piatti doit à la munificence d'un riche amateur anglais le bel instrument qu'il joue avec la supériorité que l'on sait; or, cette basse, envoyée d'abord en Portugal, puis à Londres, avait été acquise d'un marchand de Madrid qui l'avait longtemps colportée en Espagne avant de l'envoyer en Angleterre. — Quant à la basse de Batta, sa provenance madrilène nous a été affirmée par feu Thiboust, luthier, qui l'avait vendue à M. Henry Place avant qu'elle devînt la propriété de Batta. Si nos suppositions sont fondées, ces instruments, tout à fait exceptionnels, donnent une idée de ce que pouvait être autrefois la collection de la cour d'Espagne. Les beaux violoncelles de M. Vaslin et du comte de Pluvié sont arrivés directement d'Italie en France. Le premier de ces instruments fut rapporté à Paris par M. Girard,

(1) L'arrivée à Madrid de Boccherini et de son ami Manfredi, violoniste de l'école de Tartini (1769), a dû favoriser aussi l'introduction en Espagne des beaux instruments dont nous parlons. — La musique de chambre, on le sait, fut en grande faveur chez le prince des Asturies avant qu'il devînt Charles IV, et il paraît certain que le royal dilettante connaissait les Stradivarius avant l'année 1796, époque où il envoya à Crémone deux de ses *Ordinaires* en vue de compléter les instruments de sa chapelle.

le chef regretté de la Société des Concerts. Il l'avait acheté à Florence de M. Fenzi.

La basse de Baudiot arriva à Paris à la même époque. Elle lui fut offerte par M. de Savalette, alors Directeur au Trésor, où travaillait le jeune Baudiot; elle devint ensuite la propriété de Mlle Jaurès. Aujourd'hui, l'instrument fait partie de la collection du comte de Pluvié.

Nous parlions plus haut de la révélation des instruments de Stradivarius par Viotti; c'est à peu près à cette époque que l'on trouve la trace des premières acquisitions de beaux instruments; encore les collections proprement dites n'apparaissent-elles pas; ce n'est qu'en 1827, lors du premier voyage de Tarisio à Paris, qu'on peut signaler avec quelque certitude l'arrivée des remarquables spécimens qui sont aujourd'hui répartis chez les principaux amateurs de Paris et de Londres.

C'était une figure curieuse que celle de ce Tarisio. D'abord simple brocanteur, cet homme, doué d'une rare énergie, était arrivé en France, à pied, porteur d'un assez médiocre bagage d'instruments de toutes sortes qu'il offrait sans grand succès à nos principaux luthiers. Mieux accueilli par M. Chanot (1), Tarisio comprit de suite le développement que pouvait prendre le commerce qu'il tentait; mais il fallait être tant soit peu encouragé. Heureusement pour lui, M. Chanot lui acheta un certain nombre de violons; d'autres luthiers avaient également fait un choix dans ce premier arrivage. A la tête d'un capital bien mince sans doute, mais suffisant pour une nouvelle tentative, Tarisio se remit en route. Son

(1) Nous devons à l'obligeance de M. Chanot un grand nombre d'observations que nous avons utilisées dans la table placée à la fin de ce volume. Nous saisissons cette occasion de le remercier de son précieux concours.

coup d'œil était déjà plus exercé pour la recherche des modèles où il apportait une curiosité infatigable, une mémoire sûre et la sagacité la plus pénétrante. A trois mois de là, l'intrépide chercheur était de retour. Cette petite campagne avait été plus heureuse que la première. Tarisio ne rapportait encore dans ses grandes malles, bien connues depuis des amateurs parisiens, ni Guarnerius (Joseph), ni Stradivarius... Cependant, parmi ces spécimens un peu mêlés, — car Tarisio, dont le tact s'était vite éveillé, ne négligeait aucun débris, — se distinguait un magnifique Rugger de Brescia qu'il vendit au prix de 1,000 francs au luthier Aldric, qui occupait alors un bon rang dans la lutherie parisienne.

Encouragé par ses succès, Tarisio continua pendant plus de trente ans des voyages suivis entre la France, l'Angleterre et l'Italie. Nos vieux amateurs se rappellent encore avec quelle impatience il était attendu après chaque excursion. Tel luthier avait besoin de la table de l'instrument dont il possédait déjà le fond et les éclisses; celui-ci espérait compléter un violon privé de sa volute originale; celui-là espérait se procurer le débris d'une viole de Gaspard ou d'un Magini pour terminer un alto dont le fond n'était pas digne de la table. Enfin, l'arrivée de Tarisio à Paris était alors un événement et provoquait cette émotion que les collectionneurs seuls peuvent connaître.

Avant lui, un nommé Turina s'était livré à ce genre d'industrie et avait vendu à Gand père, à Thibout et à Aldric quelques instruments italiens (1824-1828).

Tarisio a apporté en France presque tous les beaux Stradivarius, Guarnerius (Joseph), Bergonzi, Montagnana et Rugger en réputation. Malheureusement, beaucoup de ces précieux spécimens ont passé depuis en Angleterre.

M. Chanot nous a parlé plus d'une fois avec admiration d'un admirable violon de Guarnerius (Joseph) que lui vendit

Tarisio, et qui avait encore sa touche, ses chevilles, sa poignée et sa barre d'origine. Cet instrument, très-épais en bois, n'avait jamais été détablé. Il fut acheté par M. de Kermoisant, qui, nous le croyons, le possède encore.

Depuis Turina et Tarisio, beaucoup de voyages ont été entrepris en Italie dans le même but, mais sans grand succès : il est vrai qu'il y avait peu à glaner après ces infatigables chercheurs ! Seuls MM. Chanot et Vuillaume ont fait quelques excursions heureuses ; mais, pour la plupart du temps, ils n'ont été appelés qu'à acquérir des instruments déjà connus et qui ne faisaient que changer de collection.

NOTE E.



ARMI les maîtres inconnus ou dédaignés au XVIIIe siècle, nous pouvons citer BERGONZI (Carlo) et MONTAGNANA (Dominicus).

Comme Joseph Guarnerius, Bergonzi et Montagnana ont été les élèves immédiats du maître; mais plus que Guarnerius ils en ont été les continuateurs. Les instruments qu'ils ont laissés sont de premier ordre.

Si l'influence de Stradivarius se montre jusque dans les moindres détails, on ne peut pas dire cependant que le maître ait courbé ses élèves sous une discipline servile, et qu'il les ait absorbés, en quelque sorte dans sa propre individualité. Réunis dans un même esprit et dans une même méthode d'enseignement, il est évident que Bergonzi et Montagnana ont su garder, à un degré moindre que Joseph Guarnerius sans doute, le libre et complet usage de leurs facultés particulières; groupe d'artistes guidés par des principes communs, ils n'ont pas craint de se dégager peu à peu de la tutelle du maître.

Tous les amateurs connaissent les beaux instruments de Carlo BERGONZI.

Les violons, les violoncelles et les altos de ce maître se

recommandent par une distinction de son tout à fait caractéristique. Si Bergonzi n'a pas le métal et l'argentin de Stradivarius, il est doué au plus haut degré de cette sonorité pénétrante qui donne l'émotion et le charme. Le comte de Castel-Barco, de Milan, avait réuni un admirable quatuor de ces instruments qui réalisait, au point de vue de l'unité du timbre, l'idéal poursuivi par les artistes. Cette famille d'instruments est aujourd'hui dispersée.

MONTAGNANA (Dominicus), dont les débuts à Crémone n'avaient pas été remarqués, n'appartient à l'école de cette ville célèbre que par les vingt premières années qu'il y passa, travaillant sous la direction immédiate de Stradivarius. A vrai dire, Montagnana est un Vénitien par l'adoption. C'est à Venise, où l'attira une réunion d'artistes et de virtuoses renommés (1740), qu'il accomplit la plus grande partie de sa carrière. Venise, à cette époque, était la ville artistique entre toutes. Les Francesco Gasparini, les Marcello et d'autres compositeurs fameux s'y trouvaient réunis. C'est dans cette atmosphère éminemment favorable que Montagnana se livra à son art avec un succès qui devait lui faire oublier les pénibles commencements de la ville natale.

Presque tous les violoncelles de Montagnana, et ce sont ses meilleurs instruments, sont en Angleterre et en Allemagne; on en compte à peine trois ou quatre en France.

Son patron est d'un beau modèle; son vernis, d'un rouge brun, gras, légèrement craquelé, est élastique et d'une rare transparence; il rappelle beaucoup celui de son émule Carlo Bergonzi. — Les prix de ce maître se sont singulièrement élevés depuis quelques années.

NOTE F.

TOUT ce qui n'appartient pas à la lutherie italienne ne trouve pas grâce aux yeux de certains amateurs. Cependant nos anciens luthiers parisiens, nous parlons de ceux qui ont précédé Pique et Lupot, méritent assurément d'être moins sévèrement jugés.

Sans doute les instruments des Pierray, des Castagnery et des Salomon sont loin d'être irréprochables; mais ces auteurs ont laissé quelques honorables spécimens en violons et en basses. La sonorité en est bonne, et la facture n'est pas exempte d'habileté.

Nous avons vu, par exemple, au Musée du Conservatoire, — si peu riche d'ailleurs en instruments de ce genre, — le violon que jouait ordinairement Baillot à sa classe (1). Ce violon est un souvenir de la maison; c'est pour cela sans doute qu'on lui a fait les honneurs du Musée. Cependant, au point de vue de la main-d'œuvre, il éveille un certain intérêt : au premier coup d'œil, on croit voir un Amati (André ou Jérôme); le vernis est très-satisfaisant, et il faut y regarder de bien près pour ne pas le prendre pour un in-

(1) N° 242 de l'inventaire.

strument d'auteur. Or, ce violon, d'un aspect si italien, n'est autre qu'un modeste Bocquay, mais il est fort réussi comme imitation. A l'époque de Bocquay, les *copies* n'existaient qu'en fort petit nombre ; celle-ci est fort habile. Depuis, les choses ont bien changé, et l'on sait sur quelle échelle cette industrie a été pratiquée !

De 1822 jusqu'à nos jours, la lutherie de Mirecourt et les luthiers parisiens, à l'exception de deux ou trois maisons peut-être, n'ont que trop sacrifié à ces fantaisies d'amateurs qui demandent pour leurs instruments des années factices. Ces trompe-l'œil ne laissaient rien à désirer, et, semblables à la cavale de Roland, elles avaient toutes les qualités, moins la vie. Heureusement, cette mode a passé, et l'on est revenu aujourd'hui à des idées plus conformes à l'art et au goût.

L'ancienne lutherie de Paris, rendons-lui cette justice, a su éviter cet écueil ; malgré l'infériorité relative de ses produits, elle a été certainement plus personnelle et plus originale que la nouvelle école pendant la période d'imitation qui signala ses premiers travaux.

Le même art, nous voulons dire la même industrie, se pratiquait aussi à Rome en matière de tableaux, à la grande indignation de Cicéron, qui écrivait à un ami :

Odi falsas inscriptiones statuarum alienarum (1).

Qu'il s'agisse de tableaux ou d'instruments précieux, nous partageons le sentiment du grand orateur.

Nous avons été amené à parler du Musée du Conservatoire. Qu'il nous soit permis incidemment de regretter la pénurie de cette collection au point de vue instrumental proprement dit.

(1) Lettre CCLII

Il suffit de se reporter à la pensée qui a présidé à cette fondation pour se convaincre que l'idée première n'a jamais été réalisée, et qu'elle a été méconnue dans son application. En principe, qu'avait-on voulu ?

L'article X du décret de création portait :

« Une bibliothèque nationale de musique est formée dans le Conservatoire ; elle est composée d'une collection complète des partitions et des ouvrages traitant de cet art. Cette bibliothèque doit être également composée des instruments antiques ou étrangers, *et de ceux à nos usages qui peuvent, par leur perfection, servir de modèles* (1). »

Il suffit d'une seule visite au Musée instrumental pour voir que la seconde partie de cette disposition n'a jamais été exécutée. Nous ne contestons pas l'intérêt qu'il peut y avoir à retrouver dans cette collection un peu bizarre le piano de Boïeldieu, la lyre de Garat ou une guitare ayant appartenu à Paganini ; mais la part faite à ce genre de curiosité n'est-elle pas bien grande, et le luthier qui, sur les promesses du décret constitutif, se mettrait en quête de *modèles*, ne serait-il pas quelque peu leurré dans sa promenade artistique ?

Trop exaltée à l'origine, puis trop décriée aujourd'hui, la collection Clapisson ne méritait ni cet excès d'honneur ni cette indignité ; seulement, tous ceux qui ont souci de choses d'art peuvent regretter qu'ici la quantité remplace la qualité ; que le visiteur inexpérimenté y soit souvent exposé à sacrifier aux faux dieux ; enfin, que les acquéreurs de ces singulières épaves n'aient pas apporté plus de circonspection dans le choix d'objets destinés à un *Musée* (2). Peut-être y

(1) Loi du 16 thermidor an III.

(2) Le musée n'a pas de catalogue. Il n'existe qu'un simple *inventaire*, dressé lors de l'acquisition de la collection Clapisson. Beaucoup de personnes regrettent cet état de choses. A nos yeux, l'ab-

aurait-il. moyen de remédier, dans une certaine mesure, à cette situation, soit en procédant par éliminations, soit en provoquant d'intelligentes libéralités, soit surtout en réclamant un modeste budget. — Il résulterait de ce remaniement une véritable émulation artistique, et l'on seconderait ainsi les efforts de nos luthiers par le spectacle des chefs-d'œuvre des écoles italiennes. A défaut de spécimens originaux, un certain nombre de copies pourraient figurer au Musée, et, au point de vue de la coupe, du vernis et de certains détails de facture, ces copies rendraient encore des services par la comparaison des types des différentes écoles. L'art et l'histoire de la lutherie auraient là des éléments d'études et des points de repère; enfin, on pourrait peut-être faire appel, après chaque exposition, à la bonne volonté des artistes médaillés, et ceux-ci, nous n'en doutons pas, s'empresseraient de répondre aux vœux du conservateur, flattés de voir, sous la vitrine d'une galerie publique, l'instrument mis hors de pair par la commission d'examen.

Nous donnons cette idée pour ce qu'elle vaut; mais nous devions saisir l'occasion qui nous était offerte de signaler, entre autres erreurs, cette regrettable lacune du Musée. Nous ne quitterons pas ce sujet sans dire quelques mots de la vitrine consacrée aux *pochettes*. Les amateurs savent que Stradivarius a signé l'un de ces petits instruments.

Ce fut en 1858 que M. Clapisson acquit cette précieuse pochette. Il faisait alors répéter à l'Opéra-Comique sa partition des *Trois Nicolas*, et, dans toutes les joies de sa trouvaille, il eut l'heureuse idée d'intercaler un petit solo pour ce singulier instrument. L'action se prêtait à cette excentricité musicale; restait la question d'interprétation. Heu-

sence de catalogue n'est que trop justifiée par la médiocrité d'un grand nombre de pièces que des restaurations suspectes devaient faire écarter d'une galerie publique.

reusement pour l'auteur, on s'adressa à M. Croisilles, premier violon du théâtre, qui voulut bien se charger de faire chanter l'instrument lilliputien. Les habitués du théâtre se rappellent encore l'effet produit par ce hors-d'œuvre sous l'archet de l'excellent artiste. Une sonorité *sui generis*, mais suffisante si l'on tient compte des mauvaises conditions d'acoustique de la salle, une certaine rondeur et de l'égalité, — telles furent les qualités qu'on put apprécier dans cette intéressante audition, qui ressuscita pour un moment ce microscopique violino, aujourd'hui disparu de la famille instrumentale.

Cette pochette, qui a son histoire, comme presque tous les instruments du maître crémonais, n'arriva à Paris qu'en 1840.

C'est vers 1835, dans le Lombardo-Vénitien, que Tarisio, dont nous avons eu occasion de parler dans une précédente note (1), avait mis la main sur ce précieux spécimen. Frappé de la fermeté du dessin, de la grâce de la volute, de la coupe merveilleuse des SS, de l'éclat et de la finesse du vernis, l'habile brocanteur conserva pendant quelque temps son petit bijou sans vouloir le vendre, comme on voit de nos jours certains marchands de curiosités irriter la convoitise du chaland en gardant à leur usage personnel, ils le disent, du moins, des objets qu'ils exposent avec une certaine coquetterie.

Un jour pourtant Tarisio, en retournant en Italie, s'arrêta à Lyon, où, soit qu'il eût changé d'avis, soit qu'il eût besoin d'argent, il déposa sa pochette favorite chez Silvestre, luthier bien connu des amateurs lyonnais.

C'est après un séjour de quelques années chez Silvestre que l'instrument arriva à Paris et fut proposé à Clapisson,

(1) Voir note E.

qui l'acquit pour un prix fort modeste. Nous avons dit les qualités de sonorité et de coupe de ce petit joyau ; signalons aussi la particularité des doubles coins, ou plutôt la double échancrure des bords, qui rappelle beaucoup l'aspect de la viole de la sainte Cécile du Dominiquin. La chalcographie du Louvre a publié d'excellentes gravures de ce tableau (1).

Nous ne quitterons pas la vitrine aux pochettes sans dire un mot d'un violon à volute renversée qui y figure à titre de singularité ou d'innovation. — L'instrument est probablement une reproduction du violon de Chanot aîné, très-habile luthier, bien connu de Savart, et qui travailla plus d'une fois sur les indications du savant acousticien. Chanot avait le premier adopté et propagé cette modification de la volute, qui offrait quelques avantages au point de vue de la pose des cordes, surtout pour le *la*, trop engagé ordinairement sous l'enroulement de la crosse. Quoi qu'il en soit, l'avantage était de peu d'importance ; il n'a pas prévalu, et l'on s'en est tenu à l'ancienne disposition.

(1) Cæcilia virgo Domino decantans æri incisa ex tabula Dominicani asseruata in Pinacotheca Regia, 5 pedes alta, 3 pedes et 6 pollices lata — Steph. Picart Romanus sculpsit. (*Chalcographie du Louvre.*)

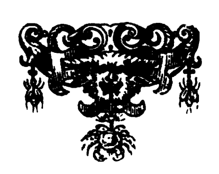


TABLE CHRONOLOGIQUE

ET CRITIQUE

DES PRINCIPAUX LUTHIERS ITALIENS

DES DIVERSES ÉCOLES

(1450-1760)



ÉCOLE DE BRESCIA

ANTÉRIEURE AUX AMATI.

PREMIÈRE ÉPOQUE.

J. KERLINO.

(Brescia, 1450.)

Rebecs. Violes. Lire d'Arco. Lirone.
Facture lourde. — Bois en contre-sens. Gros bords

DARDELLI.

(Mantoue, 1500.)

Basses de violes. Viole. Rebecs.
La main-d'œuvre est grossière. Vernis brun jaunâtre..

DUIFFO-PRUCGARD.

(Bologne, 1510.)

Basses de viole. Ténors et violettes. Pardessus de viole. Violes. Violons. Rebecs (1).

(1) DUIFFO-PRUCGARD était originaire du Tyrol italien. A la fois luthier, sculpteur et peintre, Duiffo-Prucgard vint en

VENTURI-LINEROLLI
(Venise, 1520)
et
PEREGRINO-ZANETTO.
(Brescia, 1540.)

Ces deux maîtres sont peu connus, et nous les mentionnons pour mémoire.

MORGLATTO-MORELLA.
(Mantoue, 1550.)

Précurseur de Magini. Il a pu connaître Dardelli. Il existe peu d'instruments intacts de ce maître. On a souvent utilisé ses violes pour des restaurations d'altos ou de violoncelles de petite dimension.

FÉZARD.
(Brescia, 1560.)

Contemporain de Magini, il a été souvent vendu pour ce maître : même patron, même double filet. Les FF offrent un caractère différent et rappellent la coupe des mauvais Amati. Le vernis aussi est plus clair et légèrement rencollé.

France sous François I[er], et s'établit pendant quelques années à Lyon, où il se livra à des travaux de marqueterie très-remarquables. M. Chanot a possédé un violon, forme rebec, signé de ce maître. Le vernis est d'un rouge brun fortement patiné; le chevalet, bien dessiné et sur petits patins, offrait la figure d'un croissant renversé; une volute fort légère couronnait un cheviller large et massif, tout à fait caractéristique.

M. Vuillaume, et avant lui M. Raoul, avait possédé aussi un spécimen fort curieux de l'habileté de Duiffo-Prucgard. C'était une basse viole dont le fond marqueté représentait un plan de la ville de Paris au XV[e] siècle.

DEUXIÈME ÉPOQUE.

GASPAR DA SALO.
(Brescia, 1560-1610.)

Patron. Moyen. Gros bords.

Bois. Le plus souvent en contre-sens.

Vernis. Jaune foncé. (V. *Magini.*)

FF. Très-ouverts.

Voûtes. Assez prononcées ; mauvaises proportions.

Éclisses, coins et filets. Ordinaires ; syle lourd. Filets simples, rarement doubles.

MAGINI (Jean-Paul).
(Brescia, 1590-1640.)

Patron. Généralement grand ; on trouve des patrons moyens et même au-dessous.

Bois. Bonne qualité ; tables souvent épaisses ; les fonds ordinairement en contre-sens.

Vernis. Jaune doré, quelquefois ambré et rappelant les *Amati* de la belle époque.

FF. Larges, profondément ouverts. *André Amati* s'est inspiré de cette coupe.

Voûtes. Allongées, se soutenant progressivement jusqu'aux bords.

Éclisses, coins et filets. Éclisses basses ; filets ordinairement doubles.

ÉCOLE DES AMATI.

PREMIÈRE ÉPOQUE.

AMATI (Andreas).
(Brescia-Crémone, 1510.)

Patron. Moyen, souvent petit, mais parfait dans ses courbures.

Bois. Les bois de fond pris sur couches, bonne qualité, bonnes épaisseurs.

Vernis. Jaune brun, quelquefois clair; il a varié.

FF. La coupe rappelle celle de *Magini.*

Voûtes. Prononcées vers le centre, mais sans exagération. Belle apparence.

Éclisses et coins. Éclisses et ordinaires. — Coins soignés.

Filets. Simples et bien ouvrés.

AMATI (Jérôme et Antoine).
(1550.)

Patron. Presque toujours petit; fond souvent d'une pièce.

Bois. Bonne qualité ; bonnes épaisseurs.

Vernis. Beau vernis *Magini;* mais les vernis purs sont rares.

FF. La coupe des FF rappelle beaucoup celle des *Stradivarius amatisés.*

Voûtes. Les voûtes sont prononcées avec gorges évidées.

Éclisses et coins. Moyennes. Coins soignés, mais courts.

Filets. Remarquable correction. Les bords dépassent à peine les éclisses.

CAPPA (Giofredo), élève de Nicolas Amati.
(Saluzzio, 1590.)

Patron. Nicolas *Amati*, mais beaucoup moins parfait que ce maître.

Bois. Variés. Les fonds laissent à désirer.

Vernis. Rappelle *Amati* (N.); moins fin.

FF. Larges et profondément ouverts.

Voûtes. Un peu bombées vers le centre.

Éclisses et coins. Ordinaires; petites ondes.

Filets. Peu soignés; main d'œuvre assez lourde.

AMATI (Nicolas), fils de Jérôme.
(Crémone, 1596-1684.)

Patron. Généralement grand; la perfection de coupe égale celle de Stradivarius. (Il a eu deux modèles.)

Bois. Assez souvent en contre-sens.

Vernis. Jaune doré; belle qualité.

FF. Du plus joli modèle; plus légers que Stradivarius.

Voûtes. Généralement un peu trop évidées.

Éclisses. Assez élevées. Les coins sont délicats et pleins de distinction.

Filets. Ordinairement simples. — M. Villemotte,

d'Anvers, possède un *Nicolas Amati à doubles filets*, qui peut être regardé comme le spécimen le plus remarquable du maître.

DEUXIÈME ÉPOQUE.

GRANCINO (Paolo), élève de N. Amati.

(Milan, 1665-1690.)

Patron. Grand.
Bois. Fort ordinaires.
Vernis. Généralement sec.
FF. Larges et profondément ouverts.
Voûtes. Plutôt plates.
Éclisses. Ordinaires.
Filets et coins. Peu soignés; les volutes surtout sont grossières.

RUGGER (J.-B.) (1).

(Brescia, 1700-1725.)

Patron. Patron de Stradivarius plutôt que d'*Amati*.
Bois. De premier choix.

(1) L'excellence de la facture de Rugger (J.-B.) et la bonne sonorité de ses instruments ont relevé sensiblement les prix de ce maître. Quelques-uns de ses violons, habilement retouchés, ont été vendus, il y a une vingtaine d'années, pour des

Vernis. Belle qualité, rappelant celui d'*Amati*.

FF. Modèle d'*Amati*.

Voûtes. Généralement bonnes.

Éclisses et coins. Les éclisses sont ordinaires, mais plutôt hautes. Les coins sont élégants.

Filets. Très-soignés.

SANTO-SERAFINO.

(Venise, 1730-1745.)

Patron. Ordinaire.

Bois. Presque toujours bien choisis.

Vernis. Éclatant, mais sec et friable.

Stradivarius. Tous les amateurs connaissent la belle basse de Piatti ; c'est un instrument hors ligne comme main-d'œuvre et comme conservation. Ce violoncelle faisait autrefois partie de la collection du duc de Litta, qui l'offrit au célèbre artiste.

RUGGER ou RUGGIERI (François), surnommé *il Per*, de Crémone, a été un excellent élève d'Amati, sans égaler Rugger de Brescia (J.-B.).

RUGGER (Vicente), de Crémone, et RUGGER (P.-J.), de Brescia, ont été souvent confondus avec *Jean-Baptiste* RUGGER. — Celui-ci est le plus grand artiste des luthiers de ce nom.

PASTA (Gaetano et Domenico), de Brescia (1710) ; GRANCINO (Franciscus), fils de Jean et petit-fils de Paul, de Milan (1710-1746), appartiennent aussi à l'école d'Amati. On compte encore Florinus FLORENTUS, de Bologne (1685-1715). — Ce luthier n'a laissé que des instruments dégénérés. Sa facture est lourde ; le vernis seul est satisfaisant. — GRANCINO (J.), fils de Paolo (Milan, 1690-1700). Ses instruments sont très-pauvres de bois et d'une facture lâchée.

M. Fétis, dans sa nomenclature purement chronologique, cite encore un 4e GRANCINO, frère de Jean : MEZZADIE et DOMINICELLI ? Nous n'avons jamais rencontré de spécimen de ce maître, également inconnu de M. Chanot.

On trouvera plus loin, et séparément, la famille des GUARNERI (de l'école des Amati), et Joseph GUARNERIUS (de l'école de Stradivarius).

FF. La coupe des FF rappelle celle de *Rugger* (J.-B.) et de Nicolas *Amati*.

Voûtes. Voûtées vers le centre.

Éclisses. Souvent en bois bien ondé.

Filets. Assez soignés. — S. Serafino a souvent signé ses instruments au fer chaud, près du bouton du cordier.

ÉCOLE DE STRADIVARIUS (1).

—

STRADIVARIUS.

(1665-1738.)

Patron. *Amàtisé* jusqu'en 1700. Les violons dits *Longuets* accusent un modèle transitoire jusqu'en 1710 environ, époque où la coupe devient définitive et tout à fait magistrale (1708-1725).

Bois. De premier choix. (Voyez la note B, relative aux *bois de peuplier*.)

Vernis. Beau rouge; chaud de ton. La période *Amatisée* offre le plus souvent des vernis jaune ambré; mais on trouve d'admirables spécimens de ce vernis à la date de 1725.

FF. Remarquablement corrects.

Voûtes. Peu élevées, presque plates et s'abaissant insensiblement vers le bord.

Éclisses. Belles ondes; hauteur ordinaire. Il a varié.

Coins et filets. Perfection de la main-d'œuvre.

(1) Ce résumé, à l'exception des élèves immédiats: *Guarnerius* (Joseph) (*del Gesu*), de *Bergonzi* (*Carlo*), et de *Montagnana* (*Dominicus*), ne comprendra que des luthiers du second ordre.

Nous avons placé Guarnerius (Joseph) dans la famille des Guarneri.

BERGONZI (Carlo).

(Crémone, 1720-1750.)

Patron. Stradivarius.

Bois. Généralement riches.

Vernis. Beau rouge brun.

FF. Plus ouverts que Stradivarius, les pattes sont souvent plus légères.

Voûtes. Assez accusées.

Éclisses et coins. Éclisses presque toujours ondées et riches. Les coins un peu lourds.

Filets. Ordinaires. Les ragréeures sont assez prononcées.

MONTAGNANA (Dominicus).

(Crémone et Venise, 1700-1740.)

Patron. Stradivarius. — Grand patron pour les basses.

Bois. Bien choisis; bonnes épaisseurs.

Vernis. Rouge brun et d'une pâte très-fine.

FF. Bien dessinés; modèle Stradivarius.

Voûtes. Légèrement plus bombées que le maître.

Éclisses. Beau bois; belles ondes.

Filets et coins. Soignés; belle facture. — Les *volutes* sont remarquablement sculptées.

ÉLÈVES DE DEUXIÈME ORDRE.

GOBETTI (Franciscus).
(Venise, 1690-1720.)

Patron. Stradivarius, grand modèle.
Bois. Bien choisis.
Vernis. Beau vernis rouge, mais sec.
FF. Coupe de Rugger.
Voûtes. Plates.
Éclisses et coins. Ordinaires.
Filets. Moins d'habileté dans la main-d'œuvre que San-Serafino. C'est la même école.

GALIANO (Alexander) (1).
(Naples, 1695-1725.)

Patron. Stradivarius.
Bois. Belle qualité.
Vernis. Le plus souvent jaune, sec; — quelques rares spécimens d'un beau rouge brun.
FF. Stradivarius.
Voûtes. Bonnes proportions.
Éclisses. Hauteur ordinaire.
Coins et filets. Très-soignés.

(1) Quoique rangé dans les élèves de deuxième ordre, on peut réserver un meilleur rang à *Galiano.* On croit qu'il a travaillé sous l'œil de Stradivarius; malheureusement son vernis, qui a varié, laisse à désirer. Il a pu faire ou préparer beaucoup des instruments du maître. Le violoncelle de feu M. Quine-

GUADAGNINI (Lorenzo).

(Crémone, 1695-1740.)

Patron. Stradivarius. Il a varié.
Bois. Belle qualité.
Vernis. Rouge, mais léger et friable.
FF. Moins bien dessinés que le maître.
Voûtes. Ordinaires; quelquefois un peu plates.
Éclisses. Ordinaires; bonnes proportions.
Coins et filets. Travail un peu lourd.

faut, bien connu des luthiers, rappelle à s'y méprendre l'admirable facture de Stradivarius, et particulièrement la basse de M. Franchomme. La volute seule est défectueuse.

Galiano, dans sa première manière, a souvent imité très-heureusement le vernis de son maître: le violoncelle de M. Bonnet est, sous ce rapport, un des meilleurs spécimens.

N. B. — Les fils de Stradivarius (Homobonus et Franciscus), qui devaient figurer comme élèves et continuateurs immédiats de leur père, n'ont pas soutenu l'honneur du nom. — Ils ont eu deux phases distinctes dans leur fabrication. Leurs premiers instruments sont signés: « *Sub disciplina*... »; les seconds portent seulement leur monogramme, et ce ne sont pas les meilleurs. Le travail est dégénéré; le bois est pauvre, à petites ondes. On compte cependant quelques belles tables.

Bergonzi aussi a eu un homonyme qui n'a été que son faible imitateur; sa facture était lourde et les voûtes de ses instruments généralement plates.

Il importe de ne pas confondre *Michel-Ange* Bergonzi, qui travailla à Crémone de 1725 à 1750, avec *Carlo* Bergonzi, dont nous avons parlé plus haut.

LES GUARNERI.

GUARNERIUS (Andreas) (1).
(Crémone, 1650-1695.)

Patron. Amati.
Bois. Médiocre qualité.
Vernis. Jaune ambré.
FF. La coupe est assez irrégulière, plutôt droite.
Voûtes. Légèrement accentuées.
Éclisses. Souvent basses.
Coins et filets. Facture ordinaire; fond raboteux.

GUARNERIUS (Joseph), fils d'André (2).
(Crémone, 1690–1730.)

Patron. Rappelant beaucoup Guarnerius (Jos.-Ant.); quelquefois *Amati* (Nicolas).
Bois. Bien choisis.
Vernis. Beau vernis.

(1) Élève de Nicolas Amati, le chef de la famille des Guarneri n'a pas laissé d'instruments dignes du maître. La portée du son est courte et la facture ne rachète pas la sonorité.

(2) Quelques Jos. Guarnerius, fils d'André, ont été vendus pour des *Joseph-Antoine*. — On connaît aussi d'assez bons violons, grand patron, de Guarnerius (Petrus), fils d'André et frère de Joseph, neveu. — Ces instruments sont assez voûtés, avec des ragréeures très-prononcées; le vernis est beau et les bois d'assez bon choix. Un autre Guarnerius (Petrus), de Mantoue, a laissé également des violons grand patron, mais la facture est lourde.

FF. La coupe de Jos.-Ant. Guarnerius.
Voûtes. Ordinaires.
Éclisses. Bonne hauteur.
Coins et filets. Main-d'œuvre assez habile.

GUARNERIUS (Joseph-Antoine), Andreæ nepos
del Giesu ✝ IHS.

(Crémone, 1725-1745.)

Patron. Souvent petit; il a varié.
Bois. Excellente qualité.
Vernis. Jaune doré, pâte fine et élastique, rappelant beaucoup celui d'*Amati*.
FF. Assez ouverts et tout à fait caractéristiques.
Voûtes. Ordinaires, mais plus élevées que Stradivarius.
Éclisses. Bonne hauteur.
Coins et filets. Main-d'œuvre fort habile.

LUTHIERS DE DEUXIÈME ORDRE

Dont les instruments rappellent
tantôt l'école des *Amati*, tantôt celle de *Stradivarius*

DELLA COSTA (Pietro).
(Trévise, 1660–1680.)

GARANI (Michel-Ange).
(Bologne, 1685–1715.)

TEECHLER (David).
(Rome, 1690-1700.)

Les basses de Teechler sont les instruments les plus remarquables de ce maître. Elles sont de grand patron, d'un vernis jaune brun, mais sec. — Les voûtes rappellent celles de Grancino. La main-d'œuvre est assez soignée.

TESTORE (C.-Giuseppe).
(Milan, 1690–1700.)

Testore est un des élèves et imitateurs de Guarnerius (Joseph del Giesu). Ses bois sont ordinairement bien choisis. Son vernis tire sur les tons bruns; il est sec.

GALIANO (Nicolo).
(Naples, 1700-1740.)

SPIRITUS SURSANO.
(Coni, 1714-1720)

BALESTIÈRE (Thomaso).
(Mantoue, 1720-1750.)

Balestiere a laissé quelques beaux instruments, bien coupés d'après le modèle de Stradivarius. Sa lutherie laisse un peu à désirer.

GALIANO (Ferdinando), fils de Nicolo.
(Naples, 1740-1780.)

GUADAGNINI (J.-B.).
(Plaisance, 1755-1785.)

LANDOLFI (Carlo).
(Milan, 1750-1760.)

Landolphi, comme Testore, s'est inspiré de Guarnerius (Joseph). Il a un beau vernis, mais les SS sont d'un dessin très-incorrect.

MONTEGARZA.
(Milan, 1790-1800.)

La facture de Montegarza rappelle beaucoup celle d'Amati. Ses altos sont ses meilleurs instruments.

DECONETI (Michele).
(Venise, 1742.)

Les violons de Deconeti rappellent la facture de

Guarnerius; son vernis se rapproche de celui de Montagnana. Ses instruments sont d'un grand patron.

ZANTI (Alessandro).
(Mantoue, 1770.)

STORIONI (Laurentius).
(Crémone, 1780-1795.)

Storioni est le meilleur imitateur de Joseph Guarnerius; il a été souvent pris pour ce maître. Son vernis est malheureusement fort sec. — M. Vieuxtemps a longtemps joué un violon de Storioni d'une excellente sonorité.

STAINER (Jacques).
(1644.)

Les Stainer se distinguent par leurs voûtes bombées. Le patron est ordinairement petit; les FF longs et étroits, à trous presque triangulaires; les volutes, moins allongées que celles d'Amati, sont souvent ornées de têtes sculptées. Les étiquettes, presque toujours manuscrites, ont donné lieu à de nombreuses contrefaçons.

ALBANI (Mathias).
(1654.)

ALBANI, fils de Mathias.
(Bolzano, 1702-1709.)

ALBANI (Palermo).
(1633.)

Les Albani ont laissé des instruments assez remar-

quables comme lutherie; il sont rares; on les a souvent confondus avec des Amati.

KLOTZ (Mathias).
(1676-1696.)

Mathias Klotz a été le meilleur élève de Stainer; sa main-d'œuvre est habile, mais son vernis est fort pauvre Le choix de son sapin, qui est généralement trop fin, laisse à désirer.

Il y a peu d'instruments authentiques des frères Klotz. Ils signaient leurs instruments du nom de Stainer.

KLOTZ (Georges et Sébastien), fils de Mathias.
(1720.)

KLOTZ Georges).
(Mittenwald-sur l'Iser, 1754.)



ÉTIQUETTES ET MONOGRAMMES

DES PRINCIPAUX MAITRES.



ÉCOLE DE BRESCIA

ANTÉRIEURE AUX AMATI.

Morglato Morella (1).

1550.

Morglato Morella fece in Venetia 1550.

(1) Nous donnons ici la physionomie plutôt qu'un fac-simile typographique de ces étiquettes. Les anciens luthiers les faisaient au moyen de caractères mobiles appliqués avec le composteur à la main. Ce procédé grossier donnait une impression manquant de netteté, et comportait aussi des irrégularités nombreuses.

Gaspar da Salo.

1560—1610.

Gaspar da Salo, In Brescia.

Maggini (Paolo).

1590—1640.

Paolo Maggini in Brescia.

Pazzini (G.-G.).

1645.

Giovan : Gaettano Pazzini, allieno d'ell Maggini di Brixiæ. Fecit Firenze, anno 1640.

ÉCOLE DES AMATI.

Amati (Ant. et Jérôme).

1550—1591.

Antonius et Hieronymus Fr Amati Cremonen Andrea fil F 1590.

Amati (Nicolas).

1621—1672.

Nicolaus Amati Cremonæ, Hyeronimus Fil., ac Antonius Nepos fecit 1630.

Amati (Jérôme).

1703.

Hieronymus Amati Cremonen Nicolai fil. 1703.

Cappa (Giofredus).

1640.

Iofredus Cappa in Saluzzio Fecit Anno 1640.

Guarnerius (André).

1665—1690.

Andreas Guarnerius fecit Cremonen sub titulo Sanctæ Teresiæ 1670.

Rugger (François).

1671.

Francesco Ruggieri detto il per Cremona 1671.

Grancino (G.).

1697—1735.

Giovanni Grancino in Contrada Largha di Milano, al segno della Corona 1721.

Guarnerius (J., fils d'André).

1680—1710.

Joseph Guarnerius filius Andreæ fecit Cremonæ sub titulo S. Teresiæ 1703.

Guarnerius (*Petrus*).

1690—1720.

Petrus Guarnerius Cremonensis fecit Mantuæ sub tit. *S*anctæ Teresæ 1705.

Roggerius (*Franciscus*).

1700.

Franciscus Roggerius fecit Cremonæ Anno 1680.

Rugger (*V.*).

1700—1730.

Vicenzo Ruger detto il Per. In Cremona 1720.

Rugger (J.-B.) (1).

1700—1735.

Io : Bapt. Rogerius Bon : Nicolai Amati de Cremona alumnus Brixiæ fecit Anno Domini 1725.

Ruggerius (P.-J.).

1713.

Petrus et Jacobus Ruggierius fece Brixiæ 1713.

Saint-Séraphin (2).

1740.

Sanctus Seraphin Utinensis Fecit Venetijs Anno 1730.

(1) L'étiquette de ce maître est le plus souvent à l'encre rouge.

(2) S. Seraphino a souvent signé ses instruments avec une griffe à chaud près du bouton du cordier.

STRADIVARIUS ET SON ÉCOLE.

Stradivarius (*Antoine*).

1667—1735.

Antonius Stradiuarius Cremonensis
Faciebat Anno 1725.

Gobetti (*F.*).

1705.

Francisczus Gobetti
Fecit Venetiis 1705.

Guarnerius (*Joseph*).

1725.

Joseph Guarnerius fecit ✠ Cremone anno 1725 IHS

Bergonzi (*Carlo*).

1725.

Anno 1723 Carlo Bergonzi fece in Cremona.

Balestiere (*T.*).

1720—1750.

Thomas Balestieri Cremonensis Fecit Mantuæ Anno 1740.

Stradivarius (*Franç.*, *fils d'Ant.*).

1742.

Franciscus Stradivarius Cremonensis Filius Antonii faciebat Anno 1742.

Omobonus Stradivarius, *fils d'Ant.*

1740.

Omobonus Stradivarius figly Antony Cremonę fecit, Anno 1740. aTs e

Montagnana (*D.*).

1750.

Dominicus Montagnana Sub Si gnum Cremonæ Venetiis 1747.

Galiano (Alex.).

1725.

Alexandri Gagliano Alomnus Stradivarius fecit Neapoli anno 1725.

Galiani (F.).

1730—1780.

Ferdinantus Galiani me fecit Neapoli, anno 1730.

Galiano (F.).

1786.

Ferdinantus Galiano filius Nicolai fecit Neap. 1786.

Galiano (J.).

1782.

Joseph Galiano filius
Nicolai et Nepos Januarius fecit
Neapoli 1782.

Guadagnini (L.).

1748.

Laurentius Guadagnini
fecit Placentiæ anno 1746.

Guadagnini (J.-B.).

1755—1785.

Joannes Bastista Guadagnini ✠
Cremonensis fecit Taurini. GBG
alumnus Antoni Stradivari 1765.

Guadagnini (J.-B., de Plaisance).

1785.

Joannes Baptista Guadagnini Pla centinus fecit Mediolani 1775.

Landolfus.

1750—1760.

Carlo Ferdinando Landolfi nella Contrada di Santa Margarita al segno della Sirena, Milano 1755.

Bergonzi (M.-A.).

1755.

Michel' Angelo Bergonzi Figlio di Carlo fece in Cremona l'Anno 1755.

Testore (*C.-G.*).

1690—1700.

Carlo Giuseppe Testore in Con trada Larga di Milano Segno dell' Aquila 1700.

Teechler (*D.*).

1690—1735.

David Teechler fecit Romæ, anno Dni 1735.

Storioni (*L.*).

1780—1795.

Laurentius Storioni Fecit Cremonæ 1783.

Montegarza.

1799.

Montegarza Fecit Milano 1800.

Deconer (*M.*).

1779.

Michele Deconer Fecit Venetijs Anno 1779.

Gragnani (*Antonius*).

1780.

Antonius Gragnani fecit Liburni Anno 1780.

Meloni (*A.*).
1694.

Antonius Meloni fecit Milano anno 1694.

De Tononis (*Bologne*).
1728.

Ioannes de Tononis fecit Bononiæ Anno 1704.

Tononi (*Carlo*) (1).
1690—1710.

Carlo Tononi Bolognese fece in Venezia l'A : 1768 e del 1728 defini di ſar Prove gli Istrumenti, e Principiai.

(1) Griffe au-dessous du bouton :

Carlo Tononi

fonds brûlé, lettres en relief.

Gigli (Romæ).

1730—1758.

Julius Cæsar Gigli Romanus Fecit Romæ Anno 1753.

Vinaccia.

1740—1770.

Antonius Vinaccia Fecit Neapoli; Anno 1763.



ÉCOLE TYROLIENNE.

Stainer (Jacob).

1644.

Jacobus Stainer in Absom prope Oenipontum. 1644.

Kloz (Sébast.).

1700.

Sebaſtian Kloz, in *Mittenwald, an* 1700.

Kloz (Jos.).

1730.

Joseph Kloz in Mitten wald ander Iser. An : 1730.

Albani (M.).

1654.

Mathias albani in bulsani Thiroli fecit anno 1653.





LUTHIERS ÉTRANGERS A L'ITALIE

AYANT TRAVAILLÉ CHEZ STRADIVARIUS.

Médard.

1710.

FRANCISCUS MEDARI
fecit Parisiis 1710.

De Comble.

1750.

Fait à Tournay par
Ambroise de Comble, 1750.

Panormo.

1730.

VINCENT PANORMO rue de l'Arbre-Sec, à Paris, 1730.



ANCIENNE ÉCOLE DE PARIS.

PREMIÈRE ÉPOQUE.

Boquay.

1725.

JACQUES BOQUAY, *rue d'Argenteuil,* A PARIS, 1723.

Pierray (*C.*).

1730.

CLAUDE PIERRAY proche de la Comédie A PARIS, 1725.

Gavinies.

1734.

GAVINIES, rue
S. Thomas du Louvre,
à Paris, 1734.

Guersan (Louis).

1766.



DEUXIÈME ÉPOQUE.

Pique.

1790.

Pique, rue de Grenelle *St-Honoré, au coin de celle* *des 2 Écus, à Paris,* 1790.

Lupot (N.), fils.

Orléans, 1792.

N. LUPOT Fils, Luthier, rue d'Illiers, à Orléans, l'An 1791.

Lupot (Nicolas).

1798.

Nicolas Lupot Luthier rue de Grammont; à Paris l'an 1798.

Lupot (Nicolas).

1817.

Nicolas Lupot, Luthier, rue Croix des-petits-Champs, à Paris, l'an 1817.





APPENDICE AU CATALOGUE[1]

STRADIVARIUS.

—

VIOLONS.

MM. Ahna (De), — *Berlin.*
Arpin (Eug.), — *Paris.*
Ex-Artot.

1. Quelques mutations s'étant produites depuis l'impression du catalogue, nous les donnons ici avec de nouvelles indications d'instruments que nous devons à l'obligeance d'amateurs qui nous avaient transmis déjà de précieux documents.

MM. Lecomte (Eug), — *Paris.*
Ex-Du Poirier.
Paccard (Frédéric), — *Paris*
Rehfeld (F.), — *Berlin.*
Sanders (J.-R. Junior), — *Hamworthy-Poole* (Dorset).
Tyssen Amhurst (W.-A.), — *Didlington-Park* (Norfolk).

VIOLONCELLES.

M. Bonjour (A.), — *Paris.*
Ex-Legros. de Nancy.

ALTO.

M. Maulaz, — *Paris.*
Ex-Succession Durand.

MAGINI.

VIOLON.

M. Waters, — *New-York*

GUARNERIUS
(J. DEL. JESU).

VIOLON.

MM. Lobkowitz (Prince), — *Vienne.*
Schebek (Docteur), — *Prague.*
Tyssen Amhurst (W.-A.), — *Didlington-Park* (Norfolk).
Waters, deux spécimens, — *New-York.*

AMATI.

VIOLONS.

MM. Buckley, — *Poole* (Dorset).
Cumming (R.-M.), — *Londres.*
Lobkowitz (Prince), — *Vienne.*
Pignatel, — *Lyon.*
Ex-Maigre.
Read (C.-J.), — *Salisbury.*
Tyssen-Amhurst (W.-A.), deux spécimens, — *Didlington-Park* (Norfolk).

VIOLONCELLE.

M. Bridges (Alex.-H.), — *New-Croydon* (Surrey).

BERGONZI
(Carlo).

—

VIOLONCELLE.

M. Morin, — *Paris.*

RUGGER
(De Crémone).

—

VIOLONCELLE.

M. Tolbecque (A.), — *Paris.*

GUADAGNINI.

—

VIOLON.

M. Pignatel, — *Lyon*.
Ex-Maigre.

GASPAR DA SALO.

—

VIOLON.

M. Lobkowitz (Prince), — *Vienne*.

CONTRE-BASSE.

M. Salomons, deux spécimens[1], — *Londres*.

1. Ces deux contre-basses ont appartenu à Dragonetti et ont été laissées par lui à son pupille.

JACOB STAINER.

—

VIOLONS.

MM. Cumming (H.-M.), — *Londres.*
Lobkowitz (Prince), — *Vienne.*
Schebek (Docteur), — *Prague.*

ZANURE
(Pietro).

—

VIOLON.

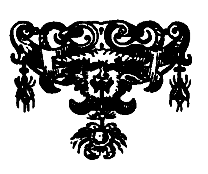
M. Muntz (G.-H.), — *Birmingham.*

QUIDANTUS.

—

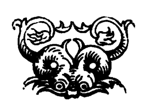
VIOLON.

M. Schebek (Docteur), — *Prague.*





TABLE

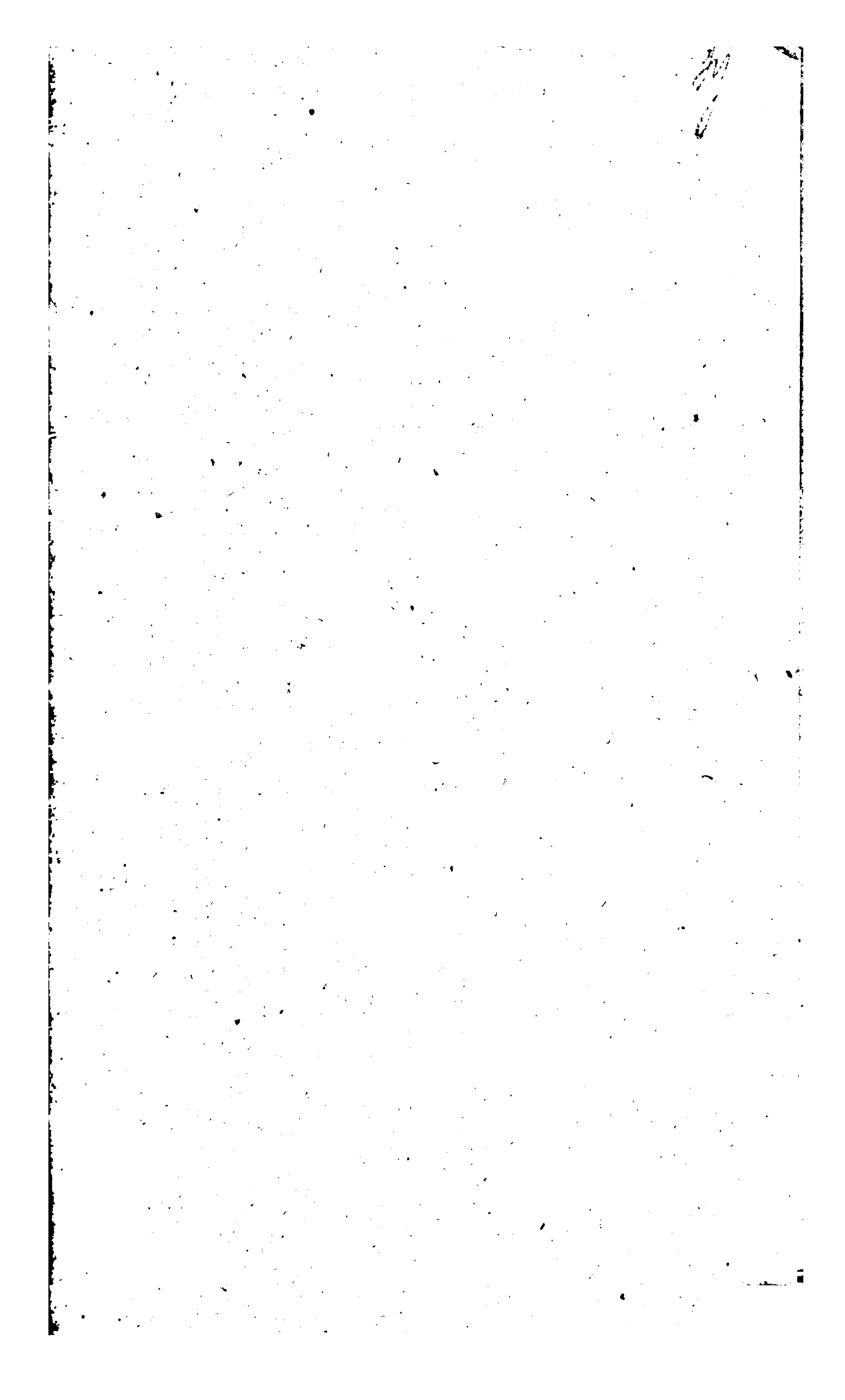


Imprimé à Paris

PAR D. JOUAUST

Rue Saint-Honoré, 338

Ay



DU MÊME AUTEUR :

EN VENTE A LA LIBRAIRIE DES BIBLIOPHILES
Rue Saint-Honoré, 338

LES INSTRUMENTS A ARCHET à l'Exposition universelle de 1867. In-12 . . . . 2 fr.

LES LUTHIERS ITALIENS aux XVIIe et XVIIIe siècles. . . . . 8 fr.

LE MARIAGE DE LA MUSIQUE AVEC LA DANSE (1664) . . . . 5 fr.

Ces ouvrages sont imprimés à petit nombre sur papier vergé.

Paris, imp. Jouaust.

The mystery of Cremona varnish

An attempted solution

by

W. Christ-Iselin



Breitkopf & Härtel · Leipzig 1923

K A

The mystery of Cremona varnish

An attempted solution

by

W. Christ-Iselin



Breitkopf & Härtel · Leipzig 1923

Preface to the English Edition.

This small volume was edited in *January 1920* in German by Frobenius Ltd. in Basle.

The second edition, also in German, appeared in *May 1920*, edited by Breitkopf & Haertel in Leipzig.

I have since received from all parts many signs of thanks and approbation for my having unselfishly published and given away my discovery of first covering the white string instruments with tempera.

Various persons came since openly forward too, persons who formerly had tried in vain to find the secret of the old masters, who built violins, they had looked for it in the composition of the varnish, or in the very construction of the instruments etc. and who now all of a sudden pretended too, to have found the secret!

Some of them gave even to understand quite openly that they knew that it is a matter of laying a first coat of something, but do not say in what it consists.

I feel it to be my duty to give this little book

a chance to be read by as many people as possible and this is why I agree to an English edition.

England means the world. A discovery in the line of art or science published in England, goes round the globe.

And thus this booklet is meant to give the widest circulation to my idea viz. to make use of tempera in laying a first coat on white string instruments such as violins, violas, celli before varnishing them and to prevent people making under false pretences a money matter out of my discovery, published first as early as 1920.

Basle, April 1923.

W. C.-J.

Years ago, after Nietzsche's visit to Basle, a Swiss professor who knew him well was heard to observe wittily, "When a man takes solitary walks, as Nietzsche did, for days on end under his umbrella, lost to the world and thinking all the time, you can hardly be surprised if now and again he hits on a useful and original idea".

Far be it from me to court comparison with Nietzsche, but in investigating a problem all enquirers inevitably follow the same lines: they revolve the question in their minds, examining it from this angle or that, catching glimpses of light now here, now there, till in a sudden flash they see the solution or imagine they have seen it.

The varnishing of violins is a subject so remote from my professional work that in all probability I should never have given it a thought, were it not for the striking contrast between the enormous value commonly set upon old Italian instruments and the popular prejudice against modern makes. Why should there be this gigantic difference in price between a good old Italian masterpiece and the best products of to-day? Every player aspires to

own a good old instrument, and not infrequently difficulties and sacrifices attend the realisation of his ambition. I should be the last to say a word against the masterpieces of the classical period, but I believe that the valuation of old instruments depends largely on other than purely musical considerations. What these considerations are is a matter of common knowledge, nor need I enlarge on them here. Fortunately new instruments are not without their advocates, and there are men who are ready to recommend not only new instruments, but new instruments fresh from the maker's hands. For instance, von Lütgendorff in his well known book "*Violin and Lutemakers from the Middle Ages to the present day*" has these words (p. XVI):

"The belief that an old violin is of necessity better than a new one is so deeply rooted that it is rare to find a violonist who will handle a new violin without prejudice. But when we consider that even in byegone ages there were violin makers who were merely 'craftsmen', and that even the great masters did not produce exclusively masterpieces of the first rank; when we consider further that even the best violins on attaining more than a certain age begin to lose their tone, to say nothing of the damage to which the wood is in any case exposed, then we must also admit that a new violin made out of sound wood by a masterhand

must certainly in nine cases out of ten be better than an old instrument which may have undergone innumerable repairs and perhaps have become worm-eaten."

Lütgendorff is right in affirming that even the best violins begin to lose their tone after a certain time. Anyone who has ears to hear will find sad confirmation of this fact by listening to solos in our concert rooms. The melting softness of an old Italian masterpiece, its admirable responsiveness, its sweetness and charm, all these remain: but in many cases the strength and fulness of the tone have gone. But who listens to a voice crying in the wilderness? Neither I nor others have hitherto succeeded in affecting public opinion or altering relative values. I wish to emphasize this fact because it seems to me to prove that, in spite of all their merits, modern violins are lacking in a certain indefinable quality. The keystone appears to be missing from the arch, and it seemed to me to be worth while to make a serious attempt to discover where the deficiency lay.

*

The violin is a work of art. It is a triumph of acoustics, not of carpentry. At the same time its construction calls for an exceptional degree of mechanical proficiency, for, assuming that the belly

and back are each composed of two pieces, the violin maker has to work out and fit together no less than seventy-one separate parts.

The choice of wood for belly and back, the workmanship, the adjustment, the varnishing, all these make great demands on his skill, and there are many less interesting ways of spending one's leisure than in studying a manual of violin construction. We begin by learning the special implements required for the task. We discover the kinds of wood best suited to each individual part. Light pine or fir is preferable for the belly, and maple, a hard wood, for the rest i. e. back, ribs, neck and scroll. Then comes the actual process of manufacture, which implies certain accessories e. g., wooden frames on which to build the belly and back, and a specially prepared glue. A separate chapter is given to this, another to the cutting of the *f* holes and the scroll; added to these there are long disquisitions and hints on the thickness of belly and back, and finally endless recipes for spirit and oil varnish, and of vegetable dyes and the way to prepare, mix and apply them.

No one can read all this without feeling a great respect for the violin maker. Yet if he works according to the handbooks, he will not succeed in producing what we prize most in good old Italian instruments. This suggests the thought that the old

manufacturers possessed some further knowledge. We are told that apart from the mere mechanics of their craft they worked in the first place according to acoustic principles and definite physical laws. And secondly they treated and varnished their instruments most carefully according to a process which not only did not destroy the harmony acquired by attunement (Abstimmung) but also preserved the peculiar qualities of the different kinds of wood, and thereby added to the nobility of tone.

Various attempts were made during the last century by French scientists and others to determine a process of tuning, but this is not the place to discuss them. I leave it to others to answer the question whether in the last century or to-day the practice of attuning the instrument is or was universal, common or exceptional. I recollect that some years ago, when Grossmann developed his theories of attunement, he was subjected to violent attacks in the technical papers by professional violin makers. The conclusion was irresistible that modern violin makers or at any rate the majority of them refused to entertain the idea.

It is possible, of course, that all or some of them actually employed some such process, but that they resented an open enquiry by an unqualified person into a delicate matter which one or another may have had handed down to him and carefully pre-

served as a secret. Of one thing I am certain, and that is that Anton Schumacher was in the habit of attuning his instruments before the year 1890, that is to say long before Grossmann, but instead of publishing his theory he was content to apply it in practice.

That the old masters attuned their instruments, i. e. built them according to definite physical principles, is generally admitted. That some at least among modern makers do likewise with excellent results is a well known fact. The question that remains to be answered is: How many or how few of the old instruments retain their original attunement? How many in the course of time have been sent for repairs to violin makers who had no notion of the attuning process? We know that the effect of raising the pitch was the enforced strengthening of the bass-bar of all violins, since otherwise the increased pressure of the strings could not have been sustained. Unless the violin maker was acquainted with the attuning process, we may assume that in consequence of this change the harmonious attunement of front and back was impaired. Nevertheless, though clumsy interference with the instrument may have spoilt the original attunement and permanently diminished the responsiveness of certain tones, it is a strange fact that the peculiar brilliance and witchery of the old Italian master-

pieces still remains. Presumably therefore, while the attunement of the important parts of the violin is a vital element in good construction, the resulting advantages are not fully and permanently secured without proper treatment in varnishing. Or, speaking in terms of modern instruments, we might say that a new violin manufactured by the most expert hands from the best wood and attuned according to the correct method will nevertheless not succeed in rivalling or surpassing the old patterns, until it has been most carefully subjected to a process of varnishing capable of developing all its acoustic properties and excellencies, and of improving and ennobling instead of impairing them.

Now the indications given in any manuals for the treatment of white instruments are not likely to differ essentially from the traditional methods of varnishing practised by carpenters and painters. Numerous recipes exist for the preparation and application of spirit and oil varnishes. I happened once to be calling on a violin maker who was building for exhibition purposes a complete quartet — two violins, viola and cello. A week before the opening of the exhibition all four instruments were still white and unvarnished. To my enquiry whether he intended to exhibit them white, he replied, "I shall begin varnishing and planing them to-morrow". And so he did. The story is significant. We live

in an age of hustle. Everything, even the varnishing of violins, must be done in a hurry. That such rapid varnishing is possible only with quick-drying spirit varnish is evident. Anyone who has played on good new instruments in the unvarnished state will have found some of them to be in no way inferior to old instruments. I know many such white instruments which had an irreproachable nobility and resonance of tone. Is it possible that through incorrect varnishing their escellent qualities should be partly lost?

Here is an expert opinion. Hermann August Drögemeyer, a violin maker of Bremen, writes as follows on this subject in his delightful book *Die Geige* (second edition, page 162):

"Every expert who has played or heard others play on an unvarnished violin will admit that after varnishing the tone of the instrument had changed. To reduce this disadvantage to the minimum has always been the wish or endeavour of a great number of makers. In spite however, of endless attempts they cannot claim to have succeeded. The old Italian and a few of the German makers remain unsurpassed, nay unapproached in the quality of their varnish, distinguished as it is not only for a brilliancy and a permanence that defy the centuries, but also for the remarkable improvement which it effects in the tone."

Drögemeyer thus certifies that as a result of varnishing there is a difference in tone i. e. a deterioration, for he speaks of disadvantages. He too attributes the fault entirely to the varnish. He says nothing of a foundation or of any treatment of the belly before the application of the priceless old Italian varnish. Is it not conceivable that a white belly made of light, old, soft wood, so as to transmit the vibration of the strings, may be partly, at least, converted into hard wood by the penetration of a lacquer or varnish that hardens with age?

Attempts are said to have been made to use maple or other hard wood for the construction of the belly as well as the other parts of the violin. Instead of becoming bigger and stronger as we had anticipated, the tone became small, harsh, and shrill. Presumably, therefore, we shall be working on the right lines if we try to preserve the characteristic softness of the wood employed for the belly. However excellent the varnish may be, however conspicuous for brilliancy and permanence, it must not be allowed to penetrate beneath the surface, and if the acoustic properties of the belly are to be improved, the improvement must be effected by other means.

*

To prevent varnish from penetrating is no very difficult task, and various devices exist by which the penetration at any rate is obviated. Some makers obviate it entirely by applying only a very thin coat, but in this case the varnish is a mere preservative, as there is no connecting link between the wood and the varnish by means of which the acoustic properties of the wood will be improved. An instrument so treated will sound no better after being varnished than before. Positive harm is done by employing as a foundation any substance with which the wood is saturated and which consequently penetrates deep, and in the course of time becomes hard and brittle.

Many years ago, on the recommendation of a professor at the Paris Conservatoire, I called on one of the principal violin makers of Paris and introduced my process to him. At first, though friendly, he was reserved, imagining naturally that I was one of the many thousands who had discovered a new formula for varnish, but as soon as he heard that it was a question of a *pâte*, that is a basis on which to apply the varnish, he pricked up his ears and would have been glad to hear further from me, for he had soon found out that my violins were different in tone and responsiveness from other "new" instruments and better than these. This experience confirmed me in the belief that even for the best

violin makers the question whether a basis is required for the varnish, and what that varnish shall be, is neither unimportant nor definitely settled.

The opinion that old violins had some sort of basis for the varnish is often hinted at more or less clearly in the literature of the subject, but the nature of this basis remains obscure. Its purpose being to penetrate the soft portion of the belly before the lacquer or varnish is applied, it follows that the basis, though tough and elastic, must never be as hard, or even harder than, spirit or oil varnish.

Why indeed varnish at all? If the object were only to preserve the wood, the method of varnishing would be immaterial. On such a supposition appearance is the main consideration, and tone of secondary importance. The result of varnishing, particularly after the hardening of the varnish, will be to accentuate any roughness that the instrument may have had in its white state. The tone at close quarters becomes louder, sharper, harder. Frequently the instrument becomes scratchy and squeaky: its softness is impaired and its carrying power has disappeared. What was a superb instrument in its white state has become after varnishing a typical "new" instrument with all the characteristics that grate on the artist's delicate ear.

In Franz Niederheitmann's pamphlet *Cremona* (page 25) we read:

"The purpose of varnishing is not only to beautify the instrument but also to preserve it from changes of temperature, and in this respect the varnishing of the old masters must have had very conspicuous qualities, otherwise continued exposure to alterations of dry and damp, to say nothing of the player's breath, would long ago have set up rot."

Thus the unsurpassed old Cremona varnish is credited with miraculous powers, many of which may prove to be attributable not to the varnish itself but to proper treatment before varnishing. This consideration, indeed, induced me to dismiss as futile any attempt to discover the celebrated one — and — only genuine Cremona varnish, or indeed any varnish whatsoever. I determined to seek for a foundation, for I argued that the foundation once found, the twentieth century could furnish me with a profusion of admirable lacquers and oil varnishes of every conceivable composition.

The more one reflects on these questions, the more one is driven to conclude that the Italian violin makers of the classical period found a means of treating their white instruments before applying the varnish, and that this means, so far from destroying the good qualities of their instruments, actually increases and ennobles them. If, therefore, this preliminary treatment has hitherto remained

a mystery, it seemed to me that by approaching it from a new angle it might be possible to find the clue. It is by logical and historical considerations that I have allowed myself to be guided.

If we transport ourselves in thought to the days of the earliest violin makers, we shall find that the Renaissance was a period of lively intercourse between craftsmen and artists. Painted glass, for instance, whether sold readymade or specially made to a customer's order, was designed by artists whose work was independent of the craftsmen. Similarly goldsmiths worked to artists' drawings. Examples of such designs for glass paintings, goldsmiths' work, weapons, etc., can be seen in abundance in the Art Museum of Basel, among them many by the younger Holbein, Tobias Stimmer and others. The same is true of other branches of the useful arts, such as furniture, ironwork etc.

The presumption at once suggests itself that in modelling and varnishing their instruments the original lute and violin makers followed the general fashion, and sought the advice of contemporary artists and painters. It is more than probable that this was the case: that the violin makers and the painters worked together. We know, for instance, of a violin belonging to an old family of Aix-la-Chapelle and ascribed to Gaspard Duiffoprugcar (i. e. Kaspar Tieffenbrucker, born at Füssen, Bavaria, 1514;

died at Lyons 1570 or 1571). The back of this instrument is in one piece, and has a beautiful painting of the Virgin and Child attributed to Leonardo da Vinci. (This as a matter of fact, is hardly possible, for Leonardo da Vinci died on May 2nd, 1519 when Duiffoprugcar was only five years old.) The edges have an inscription in gold lettering, and over the bridge i. e. on the belly, is another painting representing an earl's coronet, doubtless a sort of miniature with sharp contours. The fact that even the belly should be painted is significant. What would be the result of trying to paint direct on an unprepared belly? Water coulours would run on the soft wood and leave an irregular outline. The painting might conceivably have been done in oils, but the painters of the Renaissance were much too well acquainted with the disadvantages of oil to use it for this purpose. What they employed for painting on iron, copper and other metals was boiled oil, that is varnish. Oil flows thick from the brush, dries slowly, and gets darker in time. It would never be possible to produce with oils the fine brushwork that we admire in the pictures of the Renaissance. This effect is the exclusive result of using *tempera* as a medium.

The well known treatise on painting by Cennino Cennini di Valdelsa, published according to M. Ph. Merrifield in 1437, gives us full information on the

subject. The artist takes us into his workshop and teaches us the simplest as well as the subtlest tricks and accomplishments of his art, and with every step we meet with tempera.

What is tempera?

Anyone can make it by beating up the white of an egg to a froth and then adding the yolk. To give consistency to the mixture about a spoonful of vinegar is added to each egg. It is advisable before using the mixture to let it stand for a few days and to shake it from time to time in order that the froth may subside and a uniform mixture of a thin consistency may arise. Another form of tempera is composed of the yolk alone. The white of an egg produces an adhesive medium of excellent softness, elasticity and toughness, whereas the yolk contains a high percentage of fat which dissolves in water. Both the white and the yolk are soluble in water, and for purposes of painting i. e. for the application of colours, they are mixed with water.

In tempera painting it is customary to begin by mixing the colours (usually in the form of powder) with water, and stirring the mixture to a fine paste. The purposes of the tempera (diluted with the requisite quantity of water) is to furnish the necessary adhesive qualities, and it is not added until the time has come for applying the paint. Painting in tem-

pera is therefore similar to painting in water colours, inasmuch as the colours flow in a very thin solution from the brush. It has numerous advantages over oil painting, since it dries quickly, thus enabling the artist to put on successive coats without long interruptions, while its solidity and durability are such that it neither cracks nor darkens with age. When a painting in tempera is finished and dry, it can be varnished like an oil painting, and from that moment the two are indistinguishable to the eye.

Assuming that violin makers and painters worked in collaboration and that Duiffoprugcar or one of his contemporaries commissioned an artist of the period to ornament a violin with paintings, the chances are ten to one that this kind of painting would be done not in oils but in tempera. Cennino Cennini recommends that the artist before proceeding to paint should *saturate* his panel with the yolk of an egg or with tempera. Is it not probable that a painter commissioned to ornament a violin would simply apply this treatment to the whole of the white instrument?

We can imagine the surprise of the violin maker. He may not have been anxious about the acoustic effect. Even without the superadded water the ingredients of tempera contain water enough. But it is certain that he cannot have been disappointed,

for the attempt to adorn violins by means of paintings was frequently repeated.

By subsequent varnishing the tempera colours, which in drying acquire a somewhat duller and lighter hue, preserve all their brilliancy and depth, and those parts of the wood which had not been painted but only treated with tempera are left with a beautiful, bright, transparent appearance. If we are right in arguing that the maker was not disappointed in the acoustic effect produced by the painting and the preparatory soaking with tempera, but that on the contrary he observed certain resultant advantages, such as roundness of tone and the loss of a certain hardness, roughness, and woodiness, coupled with an increased responsiveness and sonority, is not the obvious inference that he must have continued the tempera treatment in the case of all his instruments, even if painting in colours was not required?

*

The experiments and experiences of Duiffoprugcar and any of his predecessors or contemporaries who used tempera as a foundation can be reproduced by anyone who chooses to-day. Such a process may well have become universal, and nothing would be more natural at such a time and in such a country as Italy where tempera was in uni-

versal use. It is precisely this fact which would explain why no special documentary evidence exists and why no traces of it can be found in the records of violin making. The process may have prevailed for many years right down to the days of the masters of the classical period, just as tempera painting itself was unfortunately abandoned in favour of oil painting.

It may be observed here as a matter of interest that even in our own age the advantages of tempera have been recognised by a small band of artists, including some of the greatest, such as Arnold Böcklin and some of his pupils. For some time after leaving the Academy Böcklin continued to paint in oils, but his active mind sought and soon discovered a better way. What he thought specially important in tempera painting is the solidity of the finished product. In tempera painting there were no cracks, no *craquelé* such as is found only too often in oil paintings. This fact impressed itself on me during a visit to the picture galleries of Berlin. The perfect preservation of the Böcklins was in strong contrast with the pitiful condition even now of many oil paintings by the most eminent modern German masters, including some well known court painters. There are pictures in these galleries so scarred by cracks that they present the appearance of being painted

not on smooth canvases or panels, but on crocodile skin. Böcklin once told me that on entering a picture gallery he could tell at a glance which pictures were painted in oil and which in tempera. He was reluctant, he added, to say much on the subject, nor did he wish to be taken for an apostle of tempera painting. Much, he declared, of the present output in oils was destined by the painter for the present day only, not for posterity, and might well be allowed to discolour and perish.

*

Tempera. Can that really be the root of the matter? Is it conceivable that the violin maker can have carefully chosen the oldest and driest wood, and then have proceeded to drench it with water? An oil basis might perhaps be intelligible, whether almond oil, olive oil or the popular raw linseed oil. Such advice might possibly commend itself, but tempera never.

The natural objection to tempera leaves out of account that the water in tempera evaporates completely. To allow a substance such as tempera to penetrate and saturate the wood, particularly the soft resonant wood, is therefore by no means so unreasonable as might at first be imagined. Here and there in the literature of the subject, though a

foundation is nowhere expressly named, the opinion is expressed that the wood needs a sort of food to keep it from decay. This is the view of Lupot and Savart. (Savart, as is well known, being inspired by Vuillaume.) Both declare that, like pianos or guitars, whose belly as is well known is likewise unvarnished, unvarnished fiddles in the course of time lose their tone. They cannot explain this fact otherwise than by assuming that the most tender and sensitive particles of the dry resonant wood are loosened by the vibration of the strings. The wood, they declare, crumbles away in dust with the lapse of years, as though it had rotted. Hence some kind of food to penetrate into the soft delicate parts of the wood seems not inappropriate. Another writer is no less convinced of the necessity of feeding the belly, and believes to have found traces of such feeding in old violins. He speaks of three or four preliminary coats of a colourless oil varnish of the utmost softness and delicacy previous to the application of the colouring varnish. He reminds us of the fact that a white instrument would suck in these successive coats like a sponge, and that only the fourth or perhaps even a later coat would fail to be absorbed and would remain on the surface.

Can it be that this writer saw the application of a basis of tempera, and, failing to recognise it,

mistook it for a three or fourfold soaking with a very soft oil varnish? Even the softest varnish is expected to harden on exposure to air: it is not expected to remain permanently wet and sticky. The portions of this oil varnish which penetrate the resonant wood will become as hard on the lower as on the upper surface, and certainly far harder than tempera. Where then is the advantage of using varnish instead of tempera as a foundation?

These hints and observations suggested certain inferences which, acting on the maxim that an ounce of practice is worth a pound of theory, I now proceeded to test by experience.

After mature reflection, I decided on *tempera with the whole egg.* Standing with my tempera solution before my first white violin, I had some momentary scruples and hesitated to begin. I therefore made my first experiment on some thin boards of pine wood, which I had cut into strips having approximately the size and thickness of a violin belly. I noticed that after the application of tempera none of these was in any way warped or bent, but all remained flat and unchanged. If the boards had become warped, I should have had to assume that the same tendency to warping would show itself in the violin, and the result would infallibly have been an undesirable compression of the belly.

Thus encouraged, I set to work on the violin

and gave the whole instrument a foundation of tempera. When the tempera had thoroughly penetrated and become quite dry, I put on the first thin coat of oil varnish. To my great satisfaction I saw that the oil varnish could no longer soak into the wood, and remained shiny on almost the whole surface. By way of precaution I never steeped the entire belly from top to bottom in tempera at the same time, but dividing the surface into four parallel sections, I began with the first and third, leaving the others till the next day. The ribs and back I painted in one piece, as maple wood is not nearly as absorbent as the wood of the belly. Finally I gave the whole instrument another coat of tempera in order that the largest possible quantity might penetrate every part; and while the whole surface was still wet and fluid, I removed the excess with a small sponge or rag so as to make sure that none of the tempera should adhere only to the surface, but that all of it had actually been absorbed by the wood. In applying this last coat, I occasionally found it necessary to dilute the tempera with a small quantity of water. An instrument so treated would in my judgment be fully prepared to receive a painting in tempera.

As tempera contains a large percentage of water, care must be taken, especially in our climate, not to put on the first coat of varnish too soon. More-

over each several coat must be as thin as possible. Much depends on the weather. When the air is dry in summer, or in a well heated room in winter, the drying process takes less time than in rainy weather or in a cold room. *The longer the instrument is left to dry after being treated with tempera, the better.*

I do not propose to describe in detail any further treatment of the instruments. I do not wish to appear to be laying down the law and it is not for an amateur like me to give hints and advice. Everyone who is interested in the matter will proceed according to his own judgment. Possibly he may hit on a better way than mine. I may say, that whereas tempera when used for painting, requires to be diluted with water, the tempera which I used as a foundation for varnishing was diluted only with a little vinegar. I never used water except in the circumstances indicated above. Dilution with water might perhaps promote the penetration of the tempera into the belly to the further advantage of the violin.

It is clear that this process can be applied only to white instruments in their original state. Any previous treatment whatever precludes the application of tempera. I have frequently been asked to treat varnished instruments, old and new, and to improve them with my "varnish". That, of course, is impossible.

My first attempts at varnishing were made in

1895. No one was more surprised than I at the enthusiastic reception which firstrate authorities accorded to my process. I could quote names, but having no desire to advertise I refrain.

Among those who were good enough to interest themselves in my first attempts was the late Dr. A. Weibel, then director and chief physician of the Cantonal Lunatic Asylum at Königsfelden (Aargau). Dr. A. Weibel was known and esteemed throughout Switzerland as a lover and connoisseur of music, and was also a very distinguished amateur violinist. Whenever I heard, and I often did, that some shy advocate of my process had been solemnly pronounced by superior persons to be half if not quite mad, I recalled with amusement Dr. Weibel's favourable judgment, for it is evident that a specialist in mental cases cannot be mad himself.

To Dr. Weibel I was permitted to send for trial a few of my first efforts. These were factory-made violins at £ 5 a piece. In due course I received from him the following letter:

Königsfelden, December 10th 1898.

Dear Mr. Christ,

I return to you with my best thanks for your kindness the instruments you were good enough to leave with me for trial.

Their acoustic properties have called forth my

admiration, the more so as they were new instruments of poor make which in other circumstances would hardly claim the attention of a connoisseur. *The responsiveness of your new instruments and the softness of their tone are simply amazing*, and presumably the results must be attributed entirely to the special properties of your varnish.

I have compared your instruments with others, especially with a new fiddle by Migge, a very good and beautiful instrument, but inferior to yours in roundness and softness of tone, in spite of the fact that I gave 700 francs for it, and that Migge claims for his new violins all the properties of the old instruments.

If I may be allowed to make an observation with respect to your efforts, I should like to express the wish that you would attach more importance to the appearance of your instruments. If you confined your work to perfectly constructed fiddles and gave your attention to the beauty of the varnish, I am sure you would achieve quite superb results. I venture in connection with this suggestion to draw your attention to an old schoolmaster who lives not far from you at Laufen. He is self-taught and his instruments are really very good. Anton Schumacher.

I should be much interested to hear whether you have varnished any old instruments with your process, and if so, with what result. Perhaps you

will be good enough to drop me a line some time, for which I thank you in advance.

Yours very truly
A. Weibel.

I took Dr. Weibel's advice and paid an early visit to Schumacher. He was not disposed at first to let me have a white violin for treatment by myself, but after some persuasion he agreed to sell me one and this first violin was the means of establishing a long and intimate connection between me and Schumacher, whom I valued not only as a violin maker, but as a man. I wrote to him presently that his violin was now varnished and fit to be played upon, that it met with universal approval and was considered to have a full, round, and resonant tone. At the same time I asked for another of his white violins. He replied by telling me that meanwhile he had made a new discovery in attunement, and urged me to send back the first fiddle to be re-opened. I did so. For the last ten years Schumacher had been building violins according to a tuning process discovered by himself. On his next visit he told me quite frankly that simultaneously with my fiddle he had made another and much better one, which he had kept for himself and varnished according to his own process. Now that both instruments had been varnished, he felt bound

to say that mine was in all respects undoubtedly superior. He had then re-opened both instruments, i. e. removed the belly and checked the tuning. He told me that in the case of the belly which he had varnished himself, he had found it quite impossible to discover the foundamental note. The tone was muffled as though the instrument had been put in water, whereas the fundamental note of the belly which I had varnished remained clearly discernible and the number of vibrations was perfectly accurate.

Schumacher was indefatigable in his experiments and thoroughly convinced of the correctness of his theory of attunement. The results of my treatment produced on him so vivid an impression that he told me point blank that either I must impart to him the secret of my varnishing process, or he must give up making fiddles, for without my process of varnishing all his endeavours were vain.

Schumacher had a magnificent ear. Who would not have been in the highest degree encouraged by such recognition? I did not hesitate for a moment and we entered into partnership on the understanding that Schumacher should continue to make instruments treated according to my process and having our joint names and our common identification mark. I felt greatly relieved. While it was no longer necessary for me to varnish, I was at liberty to do so, and I confined myself henceforth to

varnishing instruments which took my fancy and which I afterwards added as specimens to my small collection, or such as I agreed — of course without remuneration — to varnish for my friends or for professional players.

What I have said about Schumacher I was obliged to say by way of explanation. I do not wish to advertise his instruments. His career is unfortunately at an end. He died, aged seventy, on the 6th of March 1916. His family, as far as I know, have disposed of his entire stock and such of his instruments as I possess, whether violins, violas, or cellos, are not for sale. In the importance which he attached not only to his own process of attunement but also to my process of varnishing, which to the end he considered to be the best, Schumacher bore constant witness in the most touching terms, whether by word of mouth or by correspondence.

I will reproduce here only one of the many letters he wrote to me:

Laufen, Canton Berne, January 1st 1900.

Dear Mr. Christ,

I thank you sincerely for your kind New Year greeting. I too recognise with deep gratitute to Providence the great progress which will result from our association in the noble art of violin making.

We have already achieved no small measure of success.

I attribute to Providence the fact that our common endeavours should have coincided in time, that in such a strange way we got to know each other, and that finally we could unite for a common creative work in the service of art, for without your valuable discovery my violin making would have been fruitless: I should have shared the fate of Migge.

If during the last year I have had some failures, I must comfort myself with the thought that the first steps are always the most difficult, particularly in the case of the arts. I have now reached a new point in my work, and my last instruments show me that in bigness and brilliance of tone I have made great progress. I hope in these respects to come near to the highest perfection and to reach the standard of the best masterpieces of old Italian art. And so I thank God for the blessing vouchsafed to my work during the past year.

I pray that you also may be preserved to me during the new year, for in you I have an indefatigable colleague, ever ready to help, without whom my work would be attended by endless difficulties. May God during the coming year keep you and your family in good health and safe from every mischance. That, my dear Mr. Christ, is my most

heartfelt wish. Meantime I remain with kindest regards

Your sincerely

Anton Schumacher (violinmaker).

This letter shows us Schumacher to the life — a modest man, yet confident in his art and enthusiastic for the process to which I had introduced him. His dear good soul overflowed with childlike piety. A faithful son of the Roman Catholic Church, he was for many years organist of the parish church at Laufen. His later instruments bear the inscription B. M. V., doubtless a dedication to the Blessed Virgin Mary..

I should not have considered my experiments complete had I confined them exclusively to intruments by one maker.

Until Schumacher's death I saw nearly all his instruments. I heard them before varnishing, and in some cases played on them myself. Such instruments as I found particularly satisfactory I would buy for myself and subject in due course to my process. But after Schumacher's death and even during his lifetime, I bought a considerable number of white unvarnished fiddles (violins, violas and cellos) by other makers, and gave to these my most careful attention. I bought only the best I could find. My purchases include real gems of the

violin maker's art. All are copies of old masters, faultless in workmanship and of the very choicest wood. Of course in comparison with genuine Italian instruments all these were ridiculously cheap, and I obtained them for the hundredth part or even less of what I should have had to give for an old Italian masterpiece.

The results obtained with these new instruments also came fully up to my expectations. Every one of them was noticeably improved after receiving a coat of oil varnish on a basis of tempera. These instruments are now universally admired, but they are not for sale. I wish to keep them as evidences of what can be done with new instruments by any violin maker of to-day, if the varnishing is carried out according to my process.

The better the new instrument in its white state, the better of course, it will become after treatment with tempera and varnishing. Unprejudiced persons (if there are such) who have a keen ear for the sound of old Italian masterpieces will be surprised at the healthy tone of a modern instrument, undeveloped by age and innocent of innumerable repairs or artificial "feeding", provided that with faultless construction it combines the tempera treatment before the application of varnish.

This process opens up hitherto unsuspected possibilities in the imitation, for instance, of old Italian

masterpieces. Let no one imagine that the age of imitation or counterfeiting is past. If he does, let him read *Die Geige* by the Bremen violin maker, Hermann August Drögemeyer. As long as genuine masterpieses command such high prices it is worth while to counterfeit them. What if we could now succeed in deceiving the ear as well as the eye by achieving something more like the old Italian tone?

*

The many professional and amateur violinists and cellists, among them players of the highest reputation, who have visited me in order to try my instruments, have placed me and my family under a great debt. We owe them a vast amount of pleasure and a succession of musical feasts. There is a peculiar charm in the privilege of listening informally to great artists, of making their personal acquaintance, and of living with them on terms of intimacy. From such visits I have obtained much encouragement. They have spurred me on to fresh endeavours, and I take this opportunity of expressing my warmest thanks to all who are concerned.

These visits enabled me to make some interesting observations. It was interesting and almost amusing to find that nearly everybody began by telling me of living violin makers who made quite amazingly

beautiful instruments and used a supremely *beautiful* varnish. But in the same breath I was informed that unfortunately these beautiful instruments, one and all, sounded very new, so that at present they were still useless. Obviously this was meant to prepare me as gently as possible for the fact that I could not expect them to pass a different judgment on my own instruments. Invariably, however, their anticipations proved false, evidently because between my new instruments and all other new instruments not treated by my process there is a subtle and clearly perceptible difference.

I do not maintain that my instruments are more *beautifully* made or more *beautifully varnished* than others. Far from it. To varnish a violin with oil varnish is a task that calls for much patience. It is as trying as a Chinese puzzle, and for such work as this, to which I could devote only my leisure moments, my stock of patience is inadequate. But even if the instruments that have passed through my hands are not likely to win a price for beauty, they nevertheless have one advantage over all others, however beautifully made and varnished, and that ist the basic treatment with tempera. What usually struck me most about these fiddles was the ease with which they produced a soft, round tone, in spite of the fact that they had hardly been played on. One of these violins recently took the fancy of a well known

concert player, and on this instrument, which had lain for years untouched in its case, he played in public with brilliant success a Paganini Fantasia. I could multiply such instances.

In January 1911 two artists from Paris gave a concert in Basle, at which they used two of my new violins. Some months before the concert I was asked to send them a couple of my instruments in order to give them the opportunity of practising on them and bringing out their best qualities. On the morning of the concert the artists wished to see the rest of my collection, and each of them found an instrument which was more to his taste. The strings were quickly transferred and on these newly chosen instruments, which had never been in continuous use, they played their entire programme a few hours later with conspicuous success.

*

I should like to conclude this record of my experiments and reflections with a short story. Years ago a perfectly preserved mammoth was dug out of the ice in Northern Siberia. A scientific expedition immediately visited the spot. The animal was dissected, and in its stomach were discovered vast quantities of pine needles. I remember being present at a party and hearing a great naturalist

declare, "Now we know what mammoths habitually ate". He was interrupted by a no less distinguished scholar. "How like you naturalists", he exclaimed. "What an inference!" The poor beast was unable to find its customary food, so it ate an excessive quantity of pine needles, and died in consequence."

Which of the two was right? Food of some kind mammoths were obliged to eat. If not pine needles, it must have been something else. So with my hypothesis. Admitting that the varnish requires a foundation, why should it be just tempera? Why not something else, possibly something better? A very obvious and sensible question and one that has not failed to occur to me. There must be an innumerable quantity of substances and mixtures that could furnish a foundation for the varnish and have not yet been used. To draw up a catalogue would serve no useful purpose. Why, for instance, take the whole egg? Why not only the white, or only the yolk? Or why not change the proportions? Why not take two whites for every one yolk, or vice-versa? Why not in fact do something quite different, something perhaps vastly superior? Why water and not some sort of oil?

All these are perfectly justified questions. One fact, however, seems clear. The solution was either tempera or else some liquid composition which like tempera, was at the free and unrestricted disposal

of the Italian violin makers, and, like tempera, must have contained animal substances of ideal toughness and elasticity together with a certain proportion of fatty matter. Among native Italian alternatives would be silk gum. Before the cocoons are stripped of the silk, they are put into hot water and brushed until the beginning of the regularly spun thread is found. During the whole process of unwinding, the cocoons remain in hot water, and a portion of the silk bast becomes detached. This silk bast is a gum of ideal elasticity. At the same time the hot water receives a considerable amount of oil from the bombices and silkworms or the chrysalides contained in the cocoons. The water therefore soon contains a somewhat concentrated solution of silk bast and chrysalides oil. This solution can be applied warm, whereas tempera for good reasons cannot be applied otherwise than cold.

In the course of years I have made various experiments with various violins. To one, for instance, I gave a foundation composed of the yolk of an egg slightly diluted with water. The result yielded nothing of interest and showed no advantage in comparison with treatment with tempera. The tone seemed to be somewhat harsh. An English lady, however, who saw this instrument at my house was favourably impressed by it and accepted it as a gift.

Several experiments with a warm solution of silk gum convinced me of its excellent penetrating powers. There can be no doubt that if our object were to prepare an instrument for receiving a painting in tempera, silk gum would be as satisfactory as tempera itself. The acoustic results, however, of the silk gum treatment failed to satisfy me, and I found no reason for preferring it. Silk gum is a genuine Italian concoction with valuable properties, but it is dirty stuff and very smelly. It is advantageous I think, to have established by such experiments that tempera is superior. *Tempera is characteristically Italian. Its use appears to me to suggest itself spontaneously, and hundreds of my own experiments have demonstrated its brilliant results.*

I have entitled this essay an hypothesis. I have adduced my evidence and recorded my experiences. I hope to have stimulated some of my readers to make a further investigation of my ideas, and if they fall in with them, to develop them.

Hitherto I have always been ready to place my numerous instruments at the disposal of anyone who might be interested in them. Whether I can do so in the future is doubtful. I shall be glad to answer any enquiries which may be addressed to me. Naturally every one will have most faith in his own experiments. I believe, however, that before

long the first instruments treated by others according to my process will here and there be placed on the market and boldly enter the lists against other makes.

I want to draw special attention to the point that it is not possible to tell by cursory inspection of the varnished instrument whether it has or has not been treated with tempera. It is quite possible, therefore, for anyone to declare my hypothesis a mere absurdity and quietly to proceed forthwith to adopt my process with the most satisfactory results. Against this there is no protection, nor do I desire any. My one wish is to see my process employed for the manufacture of the largest number of good and serviceable new instruments.

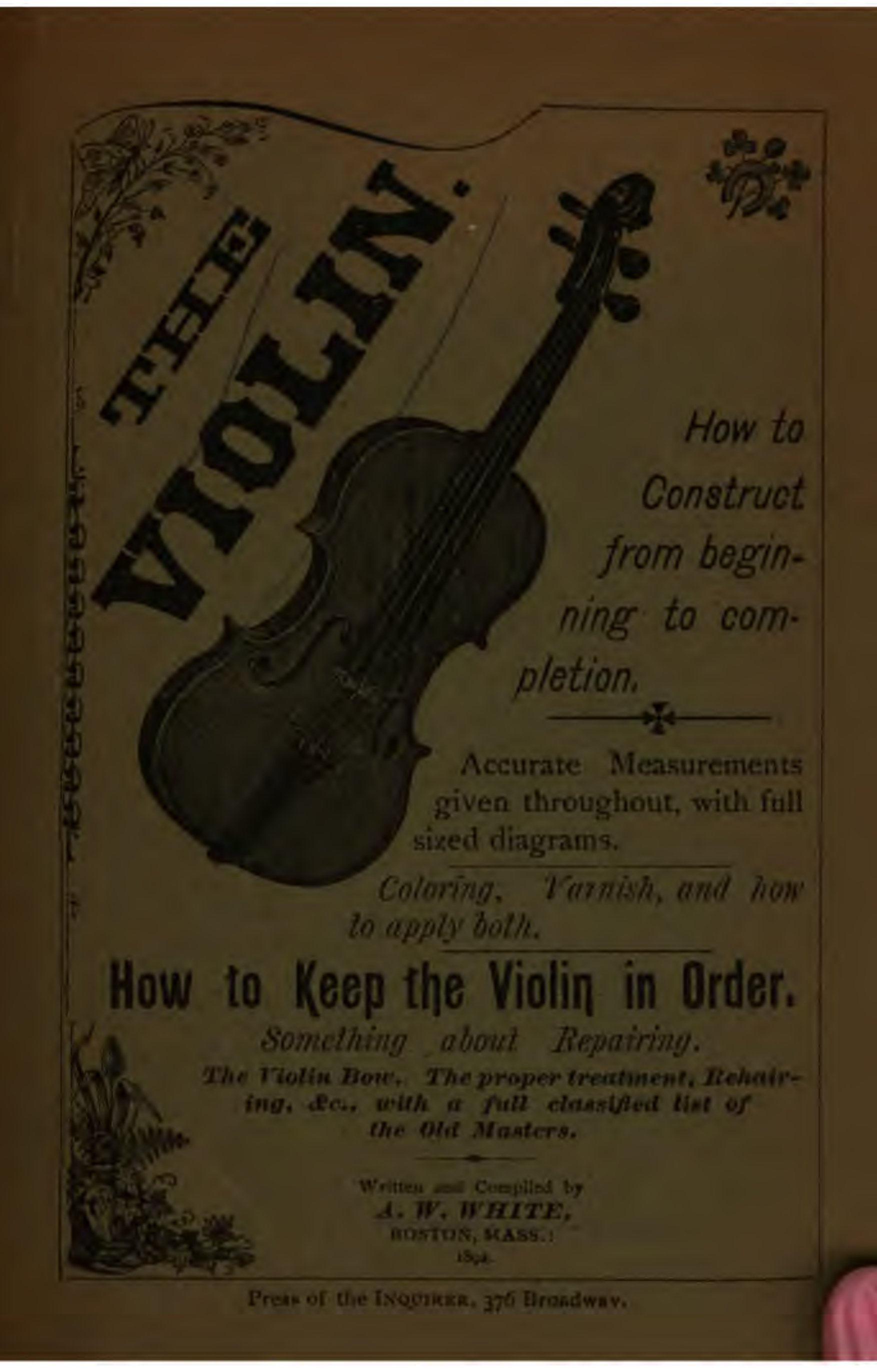
No one will be simple enough to believe that this discovery, if indeed it is a discovery, will give universal satisfaction. We have to remember the host of dealers, artists, collectors, and amateurs, who are vitally interested in maintaining the high prices of old instruments. A vast amount of capital is invested in the trade in old violins, and large commissions are perpetually flowing into the hands of middle-men. Nor is it likely that an artist who has bought quite a good old instrument for an appalling figure, possibly for payment by instalments, will be particularly anxious to have the so-called secret revealed at last. If the great Antonius Stradivarius

himself were suddenly to appear, armed with a passport and all the necessary documents to prove his identity, and were to proclaim to all the world, "Look, here is the secret. Apply my process, and you will do as well as I" he would not be recognised by the gentlemen I have mentioned. They would address him in such terms as these: "Secret indeed? Who on earth is looking for a secret? Not we. There is no secret at all. That's the fundamental principle of our whole business, and we thrive on it. Pray remember, Sir, what a slump there would be in our shares, if it were really true that good new violins could at last be made which need not fear comparison with the old. It was nothing short of preposterous to disturb your rest. We should never have dreamt of doing such a thing. Go back in peace to your own place: no one will take it amiss. Go back, sleep on, and enjoy your well earned rest."

*

With the glorious company of financially interested parties the disinterested enquirer is not concerned. His concern is with art, with the violin makers of to-day, and with the generations to come who will want to pay a reasonable price for as a good a fiddle as could be made two hundred years ago. If he succeeds in doing something to benefit these, he is sufficiently rewarded.

Printing by Breitkopf & Härtel of Leipzic.


THE VIOLIN.
How to Construct from beginning to completion.
Accurate Measurements given throughout, with full sized diagrams.
Coloring, Varnish, and how to apply both.
How to Keep the Violin in Order.
Something about Repairing.
The Violin Bow. The proper treatment, Rehairing, &c., with a full classified list of the Old Masters.
Written and Compiled by
A. W. WHITE,
BOSTON, MASS.
Press of the INQUIRER, 376 Broadway.



Press of the INQUIRER, 376 Broadway.

Explanation of Diagrams.

——oo——

No. 1. A, A, outline of an Antonius Stradiuarius violin, (medium size), made about 1700; one of the famous Gillott collection, now owned by a gentleman in Illinois.

B. B, B, B, end and corner blocks, as they should be placed in wooden form to receive hoops or sides.

C, form of sound or f hole. See directions.

D, E, forms of iron or other metal, on which hoops must be bent before gluing to B, B, B, B,

F, F, showing position of bar, in relation to line G, G, which is the centre of the top; dotted lines showing position of foot of bridge.

H. form of bar, lateral view.

No. 2. A, A, outline of Paganinni's celebrated Joseph Guarnerius violin, now in the Museum at Genoa, taken by J. B. Vuillaume of Paris.

B, form of sound or f holes of same.

C, C, C, sections of the top and back illustrating graduation. See directions.

D, clamp used in gluing in the linings.

E, small plane. See directions.

F, cutter for purfling. See directions.

G, clamp for gluing on top and back.

H, H, calipers for graduating top and back. See directions.

Introduction.

MY object in writing this little book is, first, to explain as nearly as I can the simplest and best method of making the violin, from the beginning to the finish, with all the measurements as we go along, the proper selection of material, the varnish, coloring matter, its application, etc.

To know how to keep the violin in order I find is very important, as many instruments neglected, or from little knowledge of what is required, are constantly out of condition, and not only do not give satisfactory tone, but in time are permanently injured. On the other hand, the violin carefully kept in good order always sounds much better, and if a new one, develops much faster.

I have added a list of the most important Cremona makers, and others. The list cannot of course be made complete, but will be a help to the seeker of old violins.

The demand for genuine Cremona violins has increased so much, and the prices are so high, that a very large portion are only clever imitations worked over from old French or other copies. Aside from Cremona violins there are old French, German, English, and others, that bring and are worth good prices.

There has been no improvement in violin making since the best period of Antonius Stradiuarius, which dated from 1700 to 1725. Slight changes only have been required in them, such as a stronger bar, longer neck and higher bridge. The best modern violins are as carefully made, and all possible pains taken in

selection of material and varnish, but there can be no improvement in model, swell, or in any other particular.

The finest models of all are the Nicholas Amati, Antonius Stradiuarius and Joseph Guarnerius, all Cremona makers.

The great value of the Cremona violins over modern instruments is development, coming from time and long use. Beautiful amber varnish is made at present, but it is believed that its beauty and usefulness develop with the violin. The color of amber varnish alone is very pale yellow, in fact hardly any color. Coloring matter is either mixed with the varnish and applied, or the violin is colored and varnished afterward. Each color and varnish should be perfectly dry before another application.

The best modern copies are undoubtedly as carefully made as the best Cremonas, and with finely tempered amber varnish should develop as well.

How to Make a Violin.

ACCURATE MEASUREMENTS GIVEN WITH INSTRUCTION FROM THE BEGINNING TO THE FINISH.

THE secret of making the violin is, in a great measure, the relative thickness of top and back, and the proper strength and graduation of both the placing of the bar, its shape, etc.

I shall give accurate measurement of every part of the violin, and in a way that every one can understand. I feel certain that I shall give correct figures, as the four hundred and twenty-eight violins of my later make have all proved satisfactory, and are owned, in nearly every case, by the original purchasers

The Stradiuarius and Guarnerius models are, without doubt, the best, and I use those only unless ordered differently by customers. They are very nearly alike and only a matter of choice, as they are equally good.

The making of a violin is simple enough if the person is a good woodworker and understands the use of glue. Success in making a fine violin, however, requires long practice and some knowledge of playing to enable one to detect any defect in scales, and know how to remedy the trouble. The quality of tone is of the first consideration and the maker should, of all persons, be able to judge of that correctly.

The wood requires manipulation, as well as correct measurement, as all good wood does not have the same resistance or

strength. Old wood is certainly best for all the parts, particularly the top. I think our own spruce equal to any, and it may be found in old buildings being torn down. If old maple furniture can be procured, either curly or plain, it is very desirable for backs, hoops and heads.

After making the zinc templet carefully, just within the line of model No. 1 or 2, having a piece of well seasoned wood about three quarters of an inch in thickness, make a straight line through the center of wood, lay on your zinc and scratch around with a steel point, then reverse and scratch for the other half. The marks for the inside blocks you will see in model No. 1, B, B, B, B. The whole can then be sawed out. Then bore inch holes in the wooden model in a proper direction for holding the hoops in place. Fit bits of wood in the hollow corners and screw the hoop on with small iron clamps and fit them closely. You can clamp the linings with common clothes pins by cutting a small screw through the pin, D, the hole large enough on head side so that it will work freely; the screw with a thread on the other side that will last. Glue No. 1, sandpaper to a perfectly level piece of wood and scour down your hoops to a level. Have the back one-half inch thick, full, when smoothed. Clamp the back on to the hoops, keeping the center line in view. Mark around the hoops with the steel point as closely as possible, so you can replace the back without trouble. Take a short pencil and mark all around, holding it perpendicular, which will give the projection required. File up the edges after the back is sawed to conform to the hoops, then gauge around the back, having it five thirty-seconds of an inch in thickness at the edge. Gouge the wood away to edge line, leaving the center until final finish. Set your dividers three thirty-seconds of an inch and mark a line on surface of back all around. Gouge a gutter one thirty-second of an inch deep and one-quarter inch wide, inside the line.

After gouging all over the back perfectly, you can use a

small plane (such as I describe in tools, E,) or sharp scrapers, then sandpaper thoroughly. If your back wood is hard and stiff you can work it five thirty seconds of an inch in thickness in center within lines of C. If the wood is weaker you can add one thirty-second of an inch within lines. Graduate to three thirty-seconds of an inch in thickness, all over, except within the lines C, C, which should be one sixty-fourth thinner. Glue the back on firm, then rap on the corner blocks lightly, all around, until the form comes out. Cut down the lower end to one inch and three-sixteenths; the front end to one inch and two-sixteenths.

Level on your board with sand paper as described before. The process of making the top is the same as the back outside, with the exception of the wood being one-sixteenth of an inch thicker before gouging than the back, the center, under surface, always left as you have planned it. The top in center within dotted lines C averages one-eighth of an inch thick. If the wood is weak add one sixty-fourth of an inch; if quite stiff one sixty-fourth of an inch less. Graduate to end blocks to three thirty-seconds of an inch, and the same all around excepting space C, C. C, lower end, should be one sixty-fourth less; C, upper end should be one forty-eighth less, which is the thinnest part of the top. Of course if the top is stronger or weaker, one must be guided by thickness in center and make outer measure either one sixty-fourth thicker or thinner.

The sound holes should be cut from very thin zinc. A copy of No. 1 or No. 2 can be taken by laying the straight edge of the zinc at the center line of either model, under the paper, and pricking through the paper and zinc all around You then have the center line and the reverse will be correct.

The bar should be ten and one-quarter inches long and three sixteenths of an inch thick, made from very straight grained wood rather finer than the wood in the top, the wood as old as possible.

Fit exactly as you find it drawn on diagram No. 1. H being the form, F relative position; fit the bar to the top perfectly, so there is no strain when they are pressed together. Clamp the bar lightly, and before glueing on see that the body of violin is level, that the hoops at the lower part are not over one and one-quarter inches high, and at the upper part not over one inch and three sixteenths. One sixteenth less is liked better.

Use very thin glue and clamp lightly, as you may be obliged to remove the top for slight alterations, which should only be done after the violin is finished and used awhile. Before cutting for the purfling, the edges should be filed perfectly, to conform to the hoops, and some very thin glue brushed around the edge to prevent the tool from sinking into the softer parts. Two single cutters are easiest worked, as in that case the two cuts do not follow each other. After the purfling is inserted, scrape, finish and sandpaper. Cover the violin with wet pumice stone, and when dry use the finest sandpaper until you are satisfied.

The neck comes next. The distance from hoop to end of finger board, or nut, is five and one quarter inches. The rise from purfling to finger board is three sixteenths of an inch for a low model, or one-quarter for a high model. The finger board should be rather wide at the nut, but not over one inch. Some passages in music require full width.

HOW TO COLOR, VARNISH, ETC.

BOIL down four ounces of coffee in one pint of water, to half a gill, or as strong as possible. The coffee will not of itself color too dark, but if you wish a darker first color, add a very little bread soda If too much soda, the color will dry in streaks. Better use coffee alone if possible. When dry smooth with finest worn out sandpaper.

Use Winsor and Newton's oil colors, one tube bitumen, burnt sienna, carmine, gamboge. If you like a dark color use more bitumen, and add other colors until the color pleases the eye. The first oil color can be rubbed on with a piece of white cotton cloth or rag, then put on the same color with a brush, where you want it, a part at a time. Pat the part painted with the palm of the hand until the colors blend, then do the other parts and pat the same way. You may need a blender for the hoops.

When you have done so much, dry in the sun and air for a week or more until very dry. Rub down with worn out sand-paper or cheese cloth, and repeat. Sometimes three or even four colorings are better.

After the color is satisfactory and perfectly dry, apply the varnish. The first coat should be thin. Let the varnish dry thoroughly before putting on more. See that it is smooth and without speck of any kind before adding second, third or fourth coat. Each coat should be rubbed quite smooth with worn out finest sandpaper, or cheese cloth.

In polishing the last coat, use dentists' finest pumice stone moistened with machine oil.

HOW TO KEEP THE VIOLIN IN ORDER.

IT is very important that the violin should be carefully kept in order. Not only is the tone benefited at the time, but it develops much faster, if a new one, and if an old one it is particularly benefited as they are more tender and liable to injury from excessive heat or dampness. In winter the violin can be kept in the "living room" if the temperature is not over 65 deg. If more, and furnace heat at that, it would be better in a room without a fire. Midsummer is the time when most care is

needed. Then there is more humidity or moisture in the atmosphere, and the instrument is not used generally. If not much used, even the strings should be lowered, so there is only enough tension on the strings to hold up the bridge and post.

The violin should be kept perfectly clean. Wipe it with a piece of old silk or chamois skin, but never wrap the violin in chamois skin, as it absorbs moisture. I have known many valuable instruments permanently injured by leaving the strings at concert pitch during the warmest months of summer, besides considerable expense in having them repaired

Keep the bridge at right angle with the slope of the strings on either side, to prevent the bridge warping and to give a freer vibration.

If there should be any glueing required, it is much better to give it to a good repairer at once, and save mutilation and money.

Oftentimes the pegs do not work satisfactorily, and in case they are polished rub a coarse file lengthwise round the peg, then rub it over with a lead pencil, or if required, use chalk, powdered rosin, or a very little common hard soap.

The violin sounds better to use the French pitch, and it is better for the violin. Get a French A fork, and see that your piano agrees with it.

Be particular about the strings.

The E string should be No. 2, C. F. Albert gauge.

The A string No. 2 C. F. A. gauge.

The D string full or between Nos. 2 and 3.

The G string full or between Nos. 2 and 3.

Italian strings are much the best, especially the A, D and G. The best German strings are used for the E as they are much stronger.

A rattling or jarring, when the violin is in vibration, is very troublesome, and is usually thought to be the bar that has become unglued. But that is very rarely the case. Before having the

violin opened, see that the points of the F holes are detached from the top, as they are sometimes cut so closely that the varnish adheres at first, but afterward breaks away and causes the jarring. A piece of sandpaper drawn carefully through will divide the ends. The large string in the end of the tailpiece not quite filling the hole, will cause jarring. Make a thin wedge of soft, strong wood, and force it in the hole above the string. Examine all around the edge of top and back to see that it has not opened in any place. Examine the strings to see that the ends do not touch the top, or interfere with each other. A slight crack, or the varnish being separated from the violin, may be the cause. Sometimes the notches cut for the strings on the nut are too high on the front part. That causes the open notes to be faulty, and sometimes causes the rattle.

TOOLS FOR MAKING THE VIOLIN.

MOST of the tools required for making the violin can be had at the hardware stores, such as, planes, files, saws, chisels, sandpaper, scrapers, etc., for the straight work. One or two small planes are required for the rounded surface of the top and back on the outside and inside.

One can be made from the very smallest iron plane made by the Stanley Rule and Level Co.

Cut it in front of the blade to one-half inch, from back of the blade, one inch, round the face as much as required, and grind the blade to correspond. Such planes work the best of any if properly rounded.

The purfling or inlaying tools are best, I think, with one cutter each. Two separate tools, one for the outer line and one for the inner, wide enough apart to admit the purfling easily, without forcing. They should be of the hardest wood to be had.

The cutter should be made from Stubbs' steel, one-eighth inch square, let into the wood, projecting a very little above the wood and held firmly in place with a brass plate fastened with four screws. The blade should be filed very thin and sharpened on both sides, coming to a point at the end. The cut should be only about one-sixteenth of an inch deep, or about half the thickness of the wood. Find sketch on diagram 2 for shape of the cutters.

For getting the thickness for back and top, take a pair of dividers eleven inches long, cut off the points about one-half inch, or where the steel is a little over one-eighth inch in diameter. Have them bent so the ends point to each other, enough bent so nothing will touch but the points. Polish the lower point so it will not scratch or mark the wood. The other point can be filed smaller; or, if you have two of the tools, the inside point in one can be made sharp to scratch the wood on the inside, to get at the thickness readily.

I have drawn such tools as you will be obliged to have made or make, on diagram 2, which will be readily understood.

A foot lathe is most useful in violin work, as so many useful devices can be added that will save much tedious hand work.

THE BOW.

FRANCIS TOURTE of Paris brought the bow to its present state of perfection. His important discoveries extend from 1775 to 1780. A genuine bow of this maker, in good condition, is worth from fifty to a hundred dollars. They are very rare.

John Dodd of London is considered the Tourte of England as a bow maker. He flourished in 1786. There are many old bow makers worthy of mention. The best modern bow makers include J. B. Vuillaume, Weichold, Bausch. There are many

The violin bow should be made of Pernambuco, a Brazilian wood. Select a bow that is stiff in the stick, at the same time as light as possible. The weight of a good bow is about two ounces. Bows made octagon instead of round are generally better, as they are steadier and stronger of the såme weight. The bow should be sufficiently strong so when the hair is strained to play, there is not over five sixteenths of an inch space between the stick and hair. in the middle of the bow. Bows made from fine grained Pernambuco wood are much the best, as the wood is as strong as any, being lighter, and will in time improve. The old bow, like the old violin, is more valuable. the wood growing stiffer and lighter in time.

Bows are cut straight and bent by heat to the form required. Often good bows lose their strength, straightening from neglecting to loosen the hair after playing or constant use. They can be restored by heating the stick quite hot, and curving it so that, when there is no tension on the hair, the underside of the bow in the middle will nearly or just touch the hair. If bent more than that the bow will be almost useless again. In fact by heating the stick properly, it can be bent into any reasonable shape. good French and German bow makers, and their bows can be had at moderate prices.

REPAIRING.

 do not wish to encourage any inexperienced person, however skilled in other matters, to repair his own violin, particularly if a valuable old one.

Restoring the old violin to its very best condition in point of tone, power, etc., requires skill and long experience, without a doubt, only a few having achieved a good reputation in that especial line of violin work.

Some simple repairing can be safely done if a maker cannot

be reached, such as fitting a bridge, gluing up where the top or back may have come unglued, straightening the finger board, etc

Place the bridge to be fitted opposite the upper notches of f holes, having the strings as near twelve inches and seven-eighths from nut as possible. Mark around the bridge with a fine pencil, and fit carefully. Place a piece of fine sand paper under the feet of the bridge, sand side up, and move the bridge back and forth across, just enough to cut down the prominent parts.

The proper heighth is one and five-sixteenths of an inch; or, cut the middle of the bridge to three sixteenths of an inch as a rule above the finger board. then round the top, so that the E string is a shade lower than the others, then thin the bridge on the sides. The bridge should stand at the same angle both sides of the strings. Aubert or Panpi, French, are the best.

The post should be fitted perfectly, and be long enough to surely stand without pressure of strings, but not so long as to press the top out of proportion in the least.

The finger board can be straightened by having a piece of wood, six inches long by one inch wide (level), with a piece of coarse sand paper wrapped around it; rub lengthwise, being very careful not to touch the violin. When perfect, replace the nut with thin glue.

If the edges around the top or back have opened, and simply need regluing, cut notches in soft pine wood so that they fit the top and back with a very slight pressure. Clean out the opening with a thin case knife, using warm water and ammonia. If greasy, apply the glue very thin and as little as possible without letting any get inside, wipe around the outside with a damp sponge and clamp.

Cracks lengthwise should have clamps of soft wood fitted to the edges so that they will not slip up if you should be obliged to use thin wedges to even the edges of the cracks. The clamps

should be cut to the form of swell, with room enough to insert wedges if they are required. Always use thin glue; if the crack is nearly closed, you can put on the glue and rub it through with the fingers, wiping the outside with a damp cloth. Sometimes the top or back should be raised from the hoop each side of crack so that the clamp may bring edges of crack together before gluing.

HAIRING THE BOW.

TAKE the old hair out and clean the stick. If a new block is required, fit carefully at the sides leaving plenty of room for the hair, so that the tip is not strained Tie the hair strongly with strongest thread, burn the ends of hair and melt in rosin thoroughly. When the block is inserted fasten the tip in a wooden clamp. Soak the hair ten minutes in warm water. Keep the tip from getting wet, while your hair is in soak; clean out the frog, fit the new block if required, fit a wedge carefully that will spread the hair fully, hold the tip in clamp, comb out perfectly even, and tie as before, about one-quarter of an inch below mortice in the frog. Then comb the hair again leaving the comb in the hair, (do n't forget to have the metal ferule on right side up), fasten your frog in the clamp and insert the block; the block should go in place with only a slight pressure. Comb down the hair again after the pearl and ferule is on. Set the frog on end, holding the hair pressed back as you have combed it. See that the hair is spread evenly, insert the wedge and tap it into place with a small hammer, firmly, but lightly. Screw up the hair until even and let it dry. If some of the hair is a shade longer then the rest, rub the hair smartly with a smooth stick when wet, watch the hair when drying that the stick is not strained.

Alphabetical List of Cremona and Other Celebrated Violin Makers.

ACEVO, —— Cremona, about 1640. School of Amati.

ABSAM, THOMAS. Wakefield, England, 1833.

ADDISON, WM. London, 1670.

ADAMS, —— Garmouth, Scotland, 1800.

AIRETON, EDWARD. London, 1730—1807.

ALDRED, —— London, 1560.

ALDRIC, —— Paris, 1830.

ALBANESI, SEBASTIANUS. Cremona, 1720—44.

ALBANI, MATTHIAS. Botzen, 1621—50.

ALBANI, PAOLO. Palermo, 1659.

ALBANI. Son of above, 1712.

ALETZIE, PAOLO. Monaco, 1720—36.

ALRANI —— Cremona.

ALLETSIE, P. Munich, 1727.

AMATI, ANDREAS. Cremona, born 1520.
Died 1580. Founder of the Cremonese School.

AMATI, NICHOLAS. Cremona. Brother of above.

AMATI, NICHOLAS. Cremona. Son of Andreas.

AMATI, ANTONIUS and HIERONYMUS. Cremona. Sons of Andreas, 1570—1635.
First made together, but afterwards separately.

AMATI, NICHOLAS. Cremona. Born 1596, died 1684. Son of Hieronymus.
The greatest maker of the family, and considered one of the greatest of the Cremona School.

AMATI, ANTONIO JEROME. Cremona. 1640—1670.

AMATI, HIERONYMUS. Cremona. Son of Nicholas. Born 1649.
Last of the Amati family.

AMBROGI, PIETRO. Rome, 1730.

AMELINGUE —— Paris. Eighteenth Century.

ANSELMO, PIETRO. Cremona, 1701.

ARTMANN, —— Wegman near Gotha.
Cremona pattern.

ASSALONE, GASPARD. Rome. 18th Century.

ASKEY, SAMUEL. London. 1825.

B

BACHMANN, LOUIS CHAS. Berlin. 1716—1800.
Straduarius model, amber varnish.

BAGATELLA, PIETRO. Padua. 1766.

BAGATELLA, ANTONIO. Padua. 1782.

BAINES, —— London. 1780.

BAKER, —— Oxford. 1720.

BAGANZI, FRANCISCO. Cremona. 1687.

BALESTRIERI, PIETRO. Cremona, about 1725.

BALESTRIERI, THOMAS. Cremona, about 1740.
Pupil of Straduarius.

BALLANTINE, —— Edinburg and Glasgow. 1850.

BANKS, BENJAMIN. Salisbury, England. Born 1727, died 1795.
One of the best of English makers.

BANKS, BENJAMIN. Salisbury 1754—1820.
Son of above.

BANKS, JAMES and HENRY. Salisbury. 1805.
Other sons of the same.

BARRETT, JOHN. London, about 1725.

BARTON, GEORGE. London. Died 1810.

BARNES, ROBERT. London. 1780.

BAUCH, —— Dreslau.

BAUCHE, —— Leipsic.

BENOIT, —— Brussels. 1758.

BECKMAN, SWENO. Stockholm. 1700.

BELLOSIO, —— Venice. 18th Century.

BENTE, MATTEO. Brescia, about 1580.

BERGONZI, CARLO. Cremona. 1712 to 1750.
Pupil of Straduarius. His violins of the same beautiful and brilliant tone which rendered his master so famous.

BERGONZI, NICHOLAS. Cremona, about 1740.
Son of Carlo.

BERGONZI, MICHAEL ANGELO. Cremona. 1720 to 1760.
Son of Carlo.

BERGONZI, —— Cremona. Died 1838.
Said to have been son of Michael Angelo.

BERNADEL —— Paris. 19th Centnry.

BERRIOT —— Brussels. 1750.

BERTRAND, —— Paris. 18th Century.

BETTS, JOHN. London. Born 1755, died 1823.
Pupil of Richard Duke.

BETTS, EDWARD. London.
Brother of above, also pupil of Duke.

BINTERNAGLE, —— Gotha. 18th Century.

BOOQUAY, JACQUES. Paris. 1700 to 1730.
Highly esteemed in France.

BODIO, —— Venezia. 18th Century.

BOLLES, —— England, about 1675.

BORVIN, CLAUDE. France. 17th Century.

BOOTH, WILLIAM. Leeds. 1779.

BOOTH, —— Leeds.
Son of above.

BORELLI, ANDREAS. Parma. 1735.

BOUCHER, —— London. 1764.

BOURDAT, SEBASTIAN. Mirecourt. 1620.

BOULLANGIER, —— London. 19th Century.

BREMEISTER, JAN. Amsterdam. 1700.

BROSCHI, Carlo. Parma. 1744.

BRETON, (LE). Paris.

BROWN, JAMES. England. Born 1770, died 1834.

BROWN, JAMES. England. Son. Born 1796, died 1860.

BUCHSTADTER, —— Ratisbon. 18th Century.
A good German maker.

BUDIANI, JAVIETTA. Brescia. 1580.
After the style of Maggini.

C

CAESTA, PIETRO ANTONIO DELLA. Treviso. 18th Century.
Imitated Straduarius.

CAHUSAC, —— London. 1788.

CAMILAS, CAMILE DE. Mantua. 1714.

CAPPA, GIOFEDA. Cremona, 1590. Piedmont, 1640.
Pupil of Antonius and Hieronymus Amati.

CAPPA, GUISEPPE. Saluzzo, end of 16th Century.

CARTER, JOHN. London. 1789.

CARLO, GUISEPPE. Milan. 1769.

CASSINO, ANTONIUS. Modena. 17th Century.

CASTRO, —— Venice. 1680—1720.

CASTAGNERY, JEAN PAUL. Paris. 1639 to 1662.
Considered of the best of old French makers.

CASTAGNERY, —— Paris. 18th Century.

CASTAGNERY, ANDREA. Paris. 18th Century.

CELIONATUS, JOHANNES. Taurini. 1734.

CHANOT, GEORGES. Paris. 19th Century.

CHANOT, GEORGES. London. 19th Century.
Son of above.

CHANOT, —— Paris. 19th Century.

CHAPNY, AUGUSTINUS. Paris, about 1765.

CHALLONER, THOMAS. London.

CHARLES, THERESS. London.

CHEROTTE, —— Mirecourt. 18th Century.

CHERRIER, —— Paris. 18th Century.

CHERUTTI, —— Cremona. 19th Century.

CHRISTA, JOSEPH PAUL. Munich. 1730.

CHRISTOPHORI, BARTOLOMEO. Flòrence. 1760.

CIRCAPA, THOMASO. Naples. 1730.

CLARK, —— London. 1690.

CLAUDOT, CHARLES. Mirecourt.

COLE, THOMAS. London. 1690.

COLE, JAMES. Manchester.

COLLIER, SAMUEL. 1750.

COLLIER, THOMAS. 1775.

COLLINGWOOD, JOSEPH. London. 1760.

CONTRERAS, JOSEPH. Madrid, Spain. 1745.
An excellent maker, Italian style.

CONWAY. WILLIAM. 1750.

CORSBY, —— Northampton. 1780.

CORSBY, GEORGE. London.

COSTA, PIETRO DELLA. Treviso. 1660--1670.

CRAMMOND, CHARLES. Aberdeen.

CRASK, GEORGE. Manchester.

CROSS, NATHANIEL. London. 1720.

CROWTHER, JOHN. London. 1760--1810.

CUNI, —— 18th Century.

CUTHBERT, —— London. 17th Century.

D

DARCHE, AACHEN.

DAVID, ——
Maker to the Court of Louis XVI.

DARDELLI, PIETRO. Mantua. 1500.
Maker of Viols.

DAVIDSON, HAY. Huntley. 1870.

DAVIS, RICHARD. London.

DAVIS, WILLIAM. London.

DEARLOVE, MARK Leeds. 1828.

DELANEY, JOHN. Dublin. 1808.

DENNIS, JESSIE. London. 1805.

DESPONT, ANTOINE. Paris. 1745.

DE COMBLE, AMBROISE. Tournay. 1730—1760.
Said to have worked under Straduarius. One of the best makers of the old French school.

DIEHL, NICHOLAS. Darmstadt. 1690.

DIEHL, —— Hamburg.

DICKENSON, EDWARD. London. 1750.

DICKENSON, JOHN. London. 1750—1780.

DITTON, —— London.

DODD, THOMAS. London.
The violins of this maker had considerable reputation. He died 1810, aged 105 years.

DODD, THOMAS. London
Son of above.

DORANT, WILLIAM. London. 1814.

DOMINICELLI, —— Ferrara. 18th Century.

DUIFFOPRUGCAR, GASPARD. Bologna.
This maker settled in Bologna in 1510, and although authorities differ, appears to have been the first maker of the genuine violin, as differing from viols.

DUKE, RICHARD. London. 1767--1777.
This artist was very celebrated in his day, and even to this time; frequently stamped his name upon the back.

DUKE, RICHARD. London.
Son of above.

DUNCAN, —— Aberdeen. 1762.

DURFEL, —— Altenburg. 18th Century.

E

EBERLE, JEAN ULRIC. Prague. 1749.
One of the most celebrated German makers.

EBERTI, TOMASSO. 1750.

EDLINGER, THOMAS. Prague. 1715.

EDLINGER, JOSEPH JOACHIM. Prague.
Son of Thomas; an excellent maker.

ELSLER, JOSEPH. Mayence. 1720—1750.

EDLINGTON, —— London. 1800.

ERNST, FRANCOIS ANTOINE. Bohemia. 1745—1765.

EVANS, RICHARD. London. 1750.

F

FALAISE, ——

FALCO, —— Cremona. 1752.

FARINATO, PAUL. Venice. 1695—1725.

FEBRE, —— Amsterdam. 1762.

FENDT, —— Paris. 1763—1780.
Good instrument; very close copies of Straduarius.

FENDT, BERNARD. London. 1756—1832.
Born in Tyrol. Good imitator of the Cremonese.

FENDT, BERNARD SIMON. London. 1800—1851.
Son of above.

FENDT, MARTIN. London. 1812—1845.
Second son of Bernard.

FENDT, JACOB. London. 1815—1849.
Third son of Bernard.

FENDT, FRANCIS. London.
Fourth son of Bernard.

FENDT, WILLIAM. London. 1833—1852.
Son of Bernard Simon.

FERGUSON, DONALD. Huntley.

FICHTOLD, HANS. 1612.

FICKER, JOHANN CHRISTIAN. Cremona. 1720.

FICKER, JOHANN GOTLIEB. Cremona. 1788.

FIORILLO, GIOVANNI. Ferrara. 1780.

FINDLAY, JAMES. Padanaram.

FIRTH, —— Leeds. 1836.

FISCHER, ZACHARIE. Wurtzburg. 1730.
First one to bake tops, to produce artificial age.

FLORENTUS, FLORINUS. Bologna. 1685.

FLEURY, BENOIST. Paris. 1718.

FORSTER, WILLIAM. Brampton. Born 1713, died 1801.

FORSTER, WILLIAM. London. Born 1739, died 1808.
This maker was celebrated for his viols and violoncellos; is highly esteemed in England.

FORSTER, WILLIAM. London. Born 1764, died 1824.
The third of the name.

FORSTER, WILLIAM. London. Born 1788, died 1824.
The fourth of the name.

FORSTER, SIMON ANDREW. London. 1801—1869.
Author, in conjunction with Wm. Sandys, F. S. A., of an excellent work on the violin. and other bow instruments.

FOURIER, NICHOLAS. Mirecourt. Died 1816.

FREY, HANS. Nuremberg. 1450.
A maker of Lutes and Viols.

FRITZ, HANS. Nuremberg.

FRITZ, BERTHOLD, Leipsic. 1757.

FRITSCHE, SAMUEL. Leipsic. 1790.

FRANKLAND. London

FURBER, DAVID. London, about 1700.

FURBER, MATTHEW. London. 1740.
Son of David.

FURBER, JOHN. London. 1759.
Son of Matthew.

FURBER, MATTHEW. London. Died 1840.
Son of John.

FURBER, JOHN. London. 1840.
Son of 2d Matthew.

G

GABRIELLI, GIOVANNI BAPTISTA. Florence. 18th Century.

GAETANO, PASTA. Brescia. 1700.

GAETANO, ANTONIAZZI. Cremona. 1860.

GAGLIANO, ALESSANDRO. Naples. 1695—1730.
Pupil of Straduarius. He made some good violins of Straduarius model which possess a bright and sparkling tone.

GAGLIANO, JANUARIUS. Naples. 1740.
Son of Alessandro.

GAGLIANO, NICHOLAS. Naples.
Another son of Alessandro.

GAGLIANO, FERDINANDO. Naples. 1735 to 1790.
Brother of Nicholas.

GAGLIANO. FERDINANDO. Naples.
Son of Nicholas.

GAGLIANO, GUISEPPE. Naples. 1780.
Son of Ferdinando.

GAGLIANO, GIOVANNI. Naples.

GAGLIANO, ANTONIO. Naples.

GAGLIANO, RAPHAEL. Naples.

GAGLIANO, ANTONIO. Naples.
Son of Giovanni. This last maker brings the family down to a very recent date as residents in Naples.

GALERZENA, —— Piedmont.

GARANI, MICHAEL ANGELO. Bologna. 1700--1720.

GATTANANI, —— Piedmont. 1785.

GALBUSERA, C. A. 1830.

GAND, FRANCOIS. Paris. 1802--1845.
One of the best French makers. A pupil and son-in-law of Lupot.

GAND, EUGENE. Paris.

GAND, —— Paris.
Son of Francois.

GARINIES, —— Paris. 1734.

GERANS, PAUL. Cremona. 1615.

GEDLER, JOHANN BENEDICT. Fissen. 18th Century.

GEDLER, JOHANN ANTONY. Fissen. 18th Century.

GERLE, JEAN. Nuremberg. 1550.
Lutes and Viols.

GIBBS, JAMES. London. About 1810.

GILKES, SAMUEL. London. 1787—1827.

GILKES, WILLIAM. London. 1811—1875.
Son of Samuel.

GIORDANE, ALBERTO. Cremona. 1735.

GOBETTI, FRANCISCUS. Venice. 1690--1715.
Pupil of Straduarius. An excellent maker.

GOFRILLER, MATTEO. Venice. 1700—1725.

GOFRILLER, FRANCISCO. Venice. 1725.

GOUGH, WALTER. London.

GRAGNARIUS, ANTONIO. Liburni. 18th Century.

GRANCINO, PAOLO. Milan. 1665—1692.
Pupil of Nicholas Amati.

GRANCINO, GIOVANNI. Milan. 1694—1720.

GRANCINO, GIOVANNI BAPTISTA. Milan. 1690.
Brother of Giovanni.

GRANCINO, GIOVANNI BAPTISTA. Milan. 18th Century.

GRANCINO, FRANCISCO. Milan.
This artist made until 1760.

GRIMM, —— Berlin. 19th Century.

GROBITZ, —— Warsaw. 18th Century.

GROSSET, PAUL.

GUADAGNINI, LORENZO. Cremona. 1695—1735.
Pupil of Straduarius and highly esteemed as a maker. Followed the style of his celebrated master.

GUADAGNINI, LORENZO. Placentia and Milan. 1742.

GUADAGNINI, JOHANNES BAPTISTA. Placentia. 1710—1750.

GUADAGNINI, GIOVANNI BAPTISTA. Placentia. 1754—1785.

GUADAGNINI, GUISEPPE. Turin. 1751.

GUADAGNINI, GUISEPPE. Parma. 1760—1800.

GUARNERIUS, ANDREAS. Cremona. 1630—1695.
Pupil of Nicholas Amati.

GUARNERIUS, GUISEPPE. Cremona. 1690—1730.
Son of Andreas.

GUARNERIUS, PIETRO. Cremona. About 1700.
Son of Andreas.

GUARNERIUS, PIETRO. Mantua. 1725.

GUARNERIUS, JOSEPH ANTHONY. Cremona. Born 1683 and died in 1745.
Better known as Joseph del Jesu, owing to a cypher on his labels. He was a nephew of Andreas. Joseph Anthony was the great maker of the family, and one of the three great artists of Cremona, the others being Nicholas Amati and Straduarius.

GUERSAN. LOUIS. Paris. 1766.

GUGEMMOS, —— Bavaria.

GUIDANTUS, GIOVANNI F. Bologna. 1740.

H

HAMBERGER, JOSEPH. Presburg. 1845.

HAMM, JOHANN GOTTFRIED. Rome. 1750.

HANSEL, JOHN ANTHONY. Liepsic.

HARHAM, —— London. 1765—1785.

HARBOUR, —— London. 1785.

HARDIE, MATTHEW. Edinburgh. 1820.

HARDIE, THOMAS. Edinburgh. 1856.

HARE, JOSEPH. London. 1720.

HARRIS, CHARLES. London. About 1800.

HARRIS, CHARLES. London.
Son of above.

HART, JOHN. London. Born 1805, died 1874.
Maker, and restorer of old instruments; also well known as a connoisseur of Cremonese violins.

HASSERT, —— Eisenach. 18th Century.

HASSERT, —— Rudolstadt. 18th Century.

HEESOM, EDWARD. London. 1750.

HELMORE, CHARLES. Prague. 1735—1750.

HILDEBRANT, MICHAEL CHRISTOPHER. Hamburg 1765.

HILL, WILLIAM London. 1741.

HILL, JOSEPH. London. 1769.

HILL, JOSEPH. London. 1800—1840.

HILL, LOCKEY. London. 1800—1845.

HIRCUTT, —— English maker, about 1600.

HILLMER, —— German maker, about 1840.

HOFFMAN, MARTIN. Leipsic. 18th Century.

HOLLOWAY, J. London. 1750—1794.

HORNSTAINER, MATTHIAS. Mittenwald. 1830.

HULLER, AUGUSTINE. Shoeneck. 1775.

HUME, RICHARD. Edinburgh. 16th Century.

HUNGER, CHRISTOPHER FREDERICK. Leipsic. 1780.
A superior German maker.

J

JACOBI, —— Meissen.
A famous maker of Lutes and Viols.

JACOBS, —— Amsterdam. 1690—1740.

JACOBS, —— Amsterdam. 18th Century.
Son of above.

JAYE, HENRY. London. 17th Century.

JAY, THOMAS. London. About 1700.

JAY, HENRY. London 1750.
Noted for his Kits used by dancing masters.

JAUCH. —— Dresden. 1765.

JOHNSON, JOHN. London. 1750.

JULIANO, FRANCISCO. Rome. 1701.

K

KAMBL. JOHANN CORNELIUS. Munich. 1640.

KENNEDY, ALEXANDER. London. 1700—1786.

KENNEDY, JOHN. London. 1730—1816.
Nephew of Alexander.

KENNEDY, THOMAS. London. 1784—1870.
Son of John; a most prolific maker.

KERLINO, JUAN. Brescia. 1450.
A Lute and Viol maker.

KIAPASSE, SAWES. St. Petersburg, Russia. 1750.

KIRSCHSCHLAG, —— Tyrol. 1780.

KLOTZ, MATTHIAS. Tyrol. 1670—1696.
Pupil of Stainer.

KLOTZ, SEBASTIAN. Tyrol. About 1715.
Son of Matthias; large model.

KLOTZ, GEORGE. Tyrol. About 1720.
Brother of Sebastian.

KLOTZ, EGITIA. Tyrol. About 1720.
Another brother of Sebastian.

KLOTZ. MICHAEL. Tyrol. 1771.

KLOTZ, JOSEPH. Mittenwald. 1774.
Son of Egitia. Egitia and Sebastian are considered the best makers of the family.

KNITL, JOSEPH. Mittenwald.

KNITTING, PHILIP. Mittenwald. 1760.

KOHL, JEAN. Munich. 1580.
Lute maker to the Bavarian Court.

KOLDITZ, MATTHIAS JOHANN. Munich. 1720.

KOLIKER, —— Paris. About 1750.
A noted maker and collector.

KRINER, JOSEPH. Mittenwald. 1785.

L

LACASSO, ANTONIA MARIA. Milan.

LAGETTO, —— Paris. About 1650.

LAMBERT, JOHANN HENRY. Berlin. 1760.

LAMBERT, —— Nancy. 1760.

LANDOLPHI, CARLO. Florence. 1750.
An excellent maker. Cremona pattern.

LANDOLPHI, CARLO FERDINAND. Milan. 1750.
Pupil of Joseph Guarnerius.

LAUSA, ANTONIO MARIA. Brescia. 1675.

LAUTTEN, L. W. Tyrol.

LECLERC, —— Paris. 18th Century.

LEUTZ, JOHANN NICOLAUS. London. 1803.

LEWIS, EDWARD. London. 1700.

LIDL, ANTOINE. 1700.

LINAROLLI, —— Venice. 1520.
A maker of Rebecs and Viols.

LOLLY, JACOVO. Naples. 1627.

LOTT, JOHN FREDERICK. London. 1775—1853.

LOTT, GEORGE FREDERICK. London. 1800—1868.

LOTT, JOHN FREDERICK. London. 1805—1871.

LOTZ, THEODORE. Prestburg. 1735.

LOUIS, —— Geneva.

LOURET, ——

LUPOT, FRANCOIS. Stuttgard. 1770.

LUPOT, NICHOLAS. Orleans and Paris. Born 1758, died 1824.
This artist is considered the best of the French makers, being called the French Straduarius, whose models he followed. They command high prices.

M

MAGGINI, GIOVANNI PAOLO. Brescia. 1590—1640.
This celebrated artist was a pupil of Gaspard di Salo. His instruments are generally of large pattern with elevated model reaching almost to the edges, narrow ribs, double purfling, fine yellowish brown or golden colored varnish. De Beriot introduced one which brought them into great esteem.

MAGGINI, PIETRO SANTO. Brescia. 1630—1680.
Son of Giovanni. Followed the style of his father, noted for his double basses.

McGEORGE, —— Edinburgh. 1800.

MACINTOSH, —— Dublin. Died 1840.

MAIER, ANDREA FERDINAND. Salzburg. 1750.

MARATTI, C. B. Verona. 1700.

MARIANI, ANTONIO. Pesaro. 1568—1620.

MALDONNER, —— Bavaria. 18th Century.

MALLER, LAUX. Venice. 16th Century.
Lute maker.

MANSIELL, LOENARD. Nuremburg. 1728.

MARSHALL, JOHN. London. 1750.

MARLIN, —— London. 1800.

MARQUIS DE LAIR. Paris. 1800.

MAUCOTEL, CHARLES. London.

MAYRHOFF, ANDREA FERDINAND. Salzburg. 1740.

MEDARD, NICOLAS. Nancy.

MEDARD, FRANCISCUS. Paris. 1710.
Said to have been a pupil of Amati.

MEDARD, JEAN. Nancy. 18th Century.

MERLIN, JOSEPH. London 1780.

MENSIDLER, JEAN. Nuremburg. 1550.

MEZZADIE, ALEXANDER. Ferrara. 1690—1722.

MIER, ——. London. 1786.

MILANI, FRANCISCO. Milan. 1760.

MILLER, ALEXANDER. London. 1750.

MIREMONT, C. A. Paris. Contemporaneous.

MOHR, PHILIP. Hamburg. 17th Century.

MODESSIER, ——. Paris. 1810.

MONTADE, GREGORIO. Cremona. 1730.

MONTAGNANA, DOMINICUS. Cremona and Venice. 1700—1740.
Pupil of Straduarius. This artist's instruments are of large size. Varnish exceedingly brilliant of yellowish red color, and the tone everything to be desired.

MONTEGRATIA, PETRUS. Mediolani. 1780.

MORELLA, MORGATO. Mantua. 1550.
Maker of Viols and Lutes.

MORRISON, JOHN. London 1780—1823.

MURDOCH, ALEXANDER. Aberdeen.

N

NAMY, ——. Paris. 1800.

NAYLOR, ISAAC. Leeds. 1788.

NEWTON, ISAAC. 1780.

NICOLAS, D. Geneva. 1790.

NIGGEL, SYMPERTUS. Paris. 17th Century.

NORBORN, JOHN. London. 1723.

NORMAN, BARAK. London. 1688—1740.

NORRIS AND BARNES. London. 1785—1818.

NOVELLO, VALENTINO. Venice. 18th Century.

NOVELL, MARCO ANTONIO. Venice. 18th Century.

O

OBUE, BARTOLOMEO. Verona.

ODOARDI, GUISEPPE. Early 18th Century.

OTT, JEAN. Nuremburg. 15th Century.
Lute maker.

OTTO, JACOB AUGUSTUS. Gotha. 1762—1830.
Author of the celebrated work on the construction of the violin.

OTTO, ——.Gotha.

OTTO, ——· Cologne.
Sons of Jacob Augustus.

OUVRARD, ——,
Pupil of Claude Pierray.

P

PANORMO, VINCENZIO. Palermo. Paris and London.
Born 1740, died 1813. Went to England about 1772. His instruments were carefully constructed on Cremona models. His violoncellos are highly prized.

PANORMO, JOSEPH. About 1790.
An excellent maker.

PANORMO, GEORGE LEWIS. London. 1800.
Brother of the above.

PANORMO, EDWARD. London.

PANORMO, LOUIS. London.
Made Guitars mostly.

PAMPHILON, EDWARD London. 1685.

PANSANI, ANTONIO. Rome. 1785.

PARKER, DANIEL. London. 1714.

PARTH, ANDREAS. Vienna. 18th Century.

PASTA, GAETANO. Brescia. 1705.

PASTA, DOMINICO. Brescia. 1705.

PAUL, SAINT ——. Paris. 17th Century.

PFRETZSCHNER, GOTTLIEB. Cremona. 1750.

PFRETZSCHNER, CARL FREDERICK. Cremona.
Son of above.

PEARCE, JAMES. London. 1780.

PEMBERTON, EDWARD. London. 1660.

PERRY, ——. Dublin.

PACHOL, ——. Paris.

PICINO, ——. Padua. 1712.

PIERROT, ——Lyons.

PIERRAY, CLAUDE. Paris. 1775.
A charming workman.

PIETE, NOEL. Paris. 1780.

PIQUE, ——. Paris. 1792.
An excellent maker.

PLACK, FRANCIS. Shoenback. 1730—1745.

POLLUSHA, ANTONIO. Rome. 1751.

PONS, —. Grenoble. 1787.

POSSEN, LAUSCRIM. Bavaria. 1550.
Lutes and Viols.

POWELL, THOMAS. London. 1785—93.

PRESTON, JOHN. York. 1791.

R

RACCERIS,——. Mantua.

RAF, ——. Bavaria. 18th Century.

RAMBEAUX, ——. Paris. 1840—1860.

RAMBOUTS, PETER. Amsterdam.

RAPHAEL, NELLA. Brescia. 1740.

RAUCH, JACQUES. Mannheim. 1720—1745.

RAUCH, SEBASTIAN. Hamburg. 1725.

RAUCH, ——. Dreslau.

RAUT, JEAN. Bretagne. 1790.

RAYMAN, JACOB. London. 1641—48.

REGGIERI, ——. Cremona.

REINAULT, ——. Paris. 16th Century.

REISS, ——. Bamburg.

REICHEL, JOHANN GOTTFRIED. Absom. 18th Century.

REICHEL, JOHANN CONRAD. Newkirch. 18th Century.

REMMY, ——. Paris and London. 1840.

RENISTO, ——. Cremona. 1740.
Pupil of Carlo Bergonzi,

ROOK, JOSEPH. London. 1800.

ROSS, ——. London. 1562.
Viols and Bandoras.

ROSS. ——. London 1600.
Son of above.

ROTH, CHRISTIAN. Augsburg. 1675.

ROVELLI, ——. Italy. 1744.

RUDGER, ——. Cremona. 1650 to 1700.
Not to be confounded with the Ruggieri family.

RUGGIERI FRANCISCO. Cremona. 1668—1720.
This maker ranks high. His instruments are considered nearly equal to the Amatis'. Their quality is similar and the style of work is easily seen to belong to the same class; his work is extremely clean, and varnish fine.

RUGGIERI, GUIDO. Cremona. 1679.

RUGGIERI, GIOVANNI BAPTISTA. Brescia. 1696—1725.
Son of Francisco.

RUGGIERI, PIETRO GIACOMO, Brescia. 1700—1720.

RUGGIERI, VINCENZIO. Cremona. 1700—1730.

RUPPERT, FRANCIS. Erfurth. 18th Century.

S

SALO, GASPARD DI. Brescia. 1550—1612.

This celebrated artist was contemporary with the older Amatis. The varnish on which the great Cremonese established that notable reputation, which distinguishes them to the present day, bears a strong analogy to that of di Salo. His instruments were large, sometimes double purfled and large sound holes. He is esteemed the greatest maker of his time.

SALLE, ——. Paris. 1800—1830.

SALZAR, ——. Paris.

SANCTI, GIOVANNI. Naples. 1700—1730.

SANONI, GIOVANNI BAPTISTA. Verona.

SANZO, SANTINO. Milan.

SAPINO, ——. Cremona. 1640.

SAUNER, ——. Lorraine. 1740.

SCHEINLEIN, MATTHIAS FREDERICK. Langenfeld. 1710—1771.

SCHEINLEIN, JEAN MICHAEL. Langenfeld.
Son of above.

SCHLICK, ——. Leipsic.

SCHMIDT, ——. Cassel. 1800—1825.

SCHONGER, FRANCIS. Erfurt. 18th Century.

SCHONGER, GEORGE. Erfurt. 18th Century.

SCHORN, JOHANN. Innspruck. 18th Century.

SCHORN, JACOB. Salsburg. 18th Century.

SCHOTT, MARTIN. Prague.

SERAPHINO, SANCTUS. Venice. 1710—1748.
Of the Stainer school and beautiful workmanship.

SHAW, ——. London. 1656.

SIMPSON, JOHN. London. 1785.

SIMPSON, JOHN, JR. London.

SIMON, ——. Salzburg. 1722.

SIMON, —— Paris.

SMITH, HENRY. London. 1629.

SMITH, THOMAS. London. 1756--1799.

SMITH, WILLIAM. London. 1771.

SOQUER, LOUIS. Paris, 1750.

SOLOMON, ——. France.

SPEILER, ——. Tyrol. 18th Century.

STAINER. JACOB. Absom. Tyrol. Born 1620.
Considered the greatest ot German makers. While yet a young man he obtained employment with Nicholas Amati and after some years made some instruments which, with the exception of the twelve (called the electors) are considered the finest specimens of his talent. At the present time they are not valued as high as the great Italian masters, owing no doubt to their high model.

STATELMAN, DANIEL. Vienna. 1730—1750.

STATELMAN, JOHANN JOSEPH. Vienna. 1772.

STOSS, ——. Bavaria.

STORIONI, LORENZO. Cremona. 1780—1798.
Said to be the last of the great Cremonese makers. Foster and Hart say that his violins resemble those of Joseph Guarnerius.

STRADUARIUS, ANTONIUS. Cremona.

Born in 1644, died 1737 at the great age of ninety-three. In the early part of his life he was a pupil of Nicholas Amati. He afterwards enlarged his model and adopted a flatter pattern, and arrived at the greatest perfection about 1700. From that period to 1725 every thing bore the impress of the great master. He excelled at that time al who had gone before him, in the accuracy with which all the parts were adjusted in harmonious relation, or who have since tried the difficult task of vieing with him. His instruments were most exquisitely modeled and finished.

STRADUARIUS, OMOBONO. Cremona. 1720—1742.

STRADUARIUS, FRANCISCUS. Cremona. 1720—1743.

Sons of Antonius Straduarius. Made under direction of their father. Signed "Sub disciplina A. Straduarius."

STRAUBE, ——. Berlin. 1770.

STRNAD, GASPAR. Prague. 1781—1793.

STRAUSS, JOSEPH, Neustadt. 1750.

SURSANO, SPIRITUS. Coni. 1714—1735.

SYLVESTRE, ——. Lyons 1835.

T

TARISIO, LOUIS. Italian.

First learned the trade of carpenter and played the violin at leisure moments. He it was, at the beginning of the present century, who introduced into France and England the works of the old Italian masters, having for customers such men as Vuillaume, Chanot, Hart, Charles Reade, and other amateurs and dealers too numerous to mention.

TAYLOR, ——. London. 1800.

TECHLER, DAVID. Rome. 1680--1743.

Made some excellent instruments.

THEODITI, JEROME. Rome. 1750.

TESTATOR, ILL VECCHIO. Milan. 1520.

TESTORE, CARLO GUISEPPE. Cremona. 1690—1720.
This artist made some very fine instruments after the Guarnerius pattern.

TESTORE, CARLO ANTONIO. Milan. 1710—1730.
Son of above.

TESTORE, PAOLO ANTONIO. Milan. 1720—1740.
Brother of above.

THERESS, ——. London.

THIBOUT, ——. Paris. 1824.

THOROWGOOD, HENRY. London.

THOMPSON, ROBERT. London. 1749.

TOBIN, RICHARD. London. 1800—1836.

TOBIN, ——. London.
Son of above.

TONTONI, FELICE. Bologna.

TONTONI, GUIDO. Bologna.

TONTONI, CARLO ANTONIO. Venice. 1699.

TONTONI, GIOVANNI. Venice. 1700.
This maker's instruments are very fine and very scarce.

TORING, ——. London.

TORTOBELLO, ——. Rome. 1680.

TRUNCO, ——. Cremona. 1660.

TYWERSUS, ——. France. 16th Century.
Probably the first maker of violins in France.

U

URQUHART, THOMAS. London. 1650.

V

VALENTINE, WILLIAM. London. 19th Century.

VAILLOT, ——. Paris.

VALLER, ——. Marseilles. 1683.

VERON, ——. Paris. 1720—1750.

VETTRINI, ——. Brescia. 17th Century.

VIARD, NICHOLAS. Versailles. 1730.

VIBRECHT, GYSBERT. Amsterdam. 1700.

VIMERCITI, PAULO. Venice. 1710.

VOGEL, WOLFGANG. Nuremburg.

VOGLER, JOHANN GEORGE. Wurzburg. 1750.

VUILLAUME, JEAN. Mirecourt. 1700—1740.

VUILLAUME, JEAN BABTISTE. Paris. Born 1799, died 1875.
Celebrated for his copies of Cremona instruments and as a bow maker. It is said that his name is in upwards of 2,500 violins.

VUILLAUME, N. F. Brussels.
Brother of above.

W

WAGNER, JOSEPH. Constance. 1730.

WAMSLEY, PETER. London. 1727.

WEAVER, SAMUEL. London.

WEICKERT, ——. Halle.

WEISS, JACOB. Salzburg. 1761.

WENGER, GREGORIO FERDINAND. Salsburg. 1760.

WEYMAN, CORNELIUS. Amsterdam. 1682.

WIGHTMAN, GEORGE. England. 1761.

WITHERS, EDWARD. London.

WITHALM, LEOPOLD. Nuremburg. 1765—1785.
Finely made and resemble Stainer.

WISE, G. London. 1656.

WORNUM, ——, London. 1794.

WRIGHT, DANIEL. London. 1745.

Y

YOUNGE, JOHN. London. 1724.

Z

ZANETTO, PEREGRINO. Brescia. 1550.

ZANTI, ALLESSANDRO. Mantua. 1765—1770.

ZANOLLI, ——. Italy.

NOTE.

The first musical note was printed in 1505. The first violin was made in 1510.

Appendix.

Instruments used before the violin was known and brought into use permanently, are the Crowth or Crowd, probably played with a plectrum. Very little is known about it as it is the most ancient of all. Next to this is the Viol, Viola, Vielle, Rota, Rebec, Treble Viol, Bass Viol, Viola da Gamba and Piccoli Violini a la Francaise (or little French violins) which is the violin of the present time.

I do not think it of use to describe these ancient instruments, as they are all entirely out of use. The only bow instruments used now, either in solo, quartette, orchestra or otherwise, are the Violin, Viola, Violoncello and Double Bass.

The early history of the violin is not clear, but the credit is given generally for the first genuine violin, to Gaspard Duiffoprugcar, Bologna, (1510). Others claim that Gaspard Di Salo, (1560—1610) should have the credit, as his instruments were of the proper size for modern uses, while the former were of rather large size, approaching the viola in tone.

So it can be seen that at least one hundred and fifty years elapsed before Antonius Straduarius completed the violin perfectly, for our present requirements, (1700—1725).

All attempts to improve since 1725 have been futile. Very many valuable instruments have been ruined by persons ignorant of the proper construction of the violin and the other bow instruments. And I wish to protest against the introduction of stupid alterations into old violins—such as a new system or method of graduation, which consists of scraping, ultimately ruining the violin for all future use.

Any size instrument can be made correctly by measuring the length of strings. The violin is thirteen inches, full, from nut to bridge. Suppose you wish a viola with a fifteen inch string, cut your measuring stick fifteen inches long, divide into thirteen parts, using the thirteen parts as inches. Make your zinc templet for outline, using your new rule in connection with the regular rule.

The hoops of the violoncello are much wider than the rule indicates, otherwise, measurements will be correct. Viola hoops should be a trifle wider also.

ERRATA.

Purfling can be bent on the same iron forms as the linings, (Diagram No. 1, D, E). Hoops for the violin should not be sawed over one sixteenth of an inch in thickness.

On page 12, the last sentence, There are many, etc., should be continued to the last two lines on the same subject, (The Bow), on page 13. It should read, There are many good French and German bow makers, and their bows can be had at moderate prices.

On page 40, Straduarius, Antonius, Omobono and Franciscus, should be spelled Stradiuarius.




ML 830 .G165
Les instruments des ecoles ita
Stanford University Libraries
3 6105 042 654 546